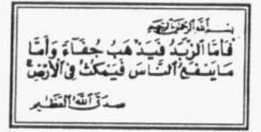


الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر

دكتور

إبراهيم محمد منصور







القاهرة : ١٣ شارع البركة الناصرية (من شارع نوبار) السيدة زينب - لاظوغلي
ت/ف : ٣٥٥٤٣٧٦ ف : ٣٩٠٠١٣٠
ص.ب: ١٣١٥ العتبة ١١٥١١

الجيزة : ١ شارع سوهاج من شارع الزقازيق (خلف قاعة سيد درويش)
الهرم - تليفون : ٥٦٣٤٦٩٩
ص.ب: ١٧٠٢ العتبة ١١٥١١
جمهورية مصر العربية

الطبعة الأولى
١٤٢٠هـ - ١٩٩٩م

رقم الإيداع ٢٥٥٢/ ١٩٩٩
ISBN : 977-279-226-5

التنفيذ الطباعي : دار الأمين للطباعة

الإخراج الفني : جمال فتحي أحمد

الشِّعرُ والتّصَوُّف

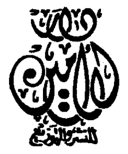
الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر

(١٩٤٥-١٩٩٥)

تأليف

د. إبراهيم محمد منصور

كلية الآداب - جامعة طنطا



بسم الله الرحمن الرحيم

تصـديـر

■ يمثل هذا الكتاب محاولة لوضع لبنة في بناء «أصول الشعر العربي المعاصر» هذه «الأصول» التي امتدت وتشابكت، وأنتجت فروعاً تطاولت وتشعبت كذلك، وإذا كان بعض الشعراء يتوهم أنه قد خاصم أصوله القريبة، بل آباءه الأقربين، حتى قال قائلهم :

هلْ عادَ لائقاً لمثلي ان يقول :
«صافيةَ اراكِ يا حبيبتي كأنما كبرت خارج الزمن»؟
عهدٌ من الغناء فات(*)

فما بالنا بجذورهم الممتدة في الزمن حتى امرئ القيس!

ولاشك أن الطريق الآن أصبحت ممهدة بدراسات كثيرة، أفدت منها، وإن لم أعمد إلى تقليد شئ منها أو محاكاته فى منهجه. ولقد أشارت الدراسات المبكرة في الشعر العربى المعاصر إلى «التصوف» منذ كتاب الدكتور عز الدين إسماعيل، إلى كتاب الدكتور إحسان عباس، كذلك مقال الدكتور محمد مصطفى هدارة «النزعة الصوفية في الشعر العربى الحديث » وقد قال فيه بحق «إن النزعة الصوفية في الشعر العربى الحديث، لا ترتبط ارتباطاً عضوياً بمذهب أدبى بعينه، فقد توجد في الكلاسيكية أو الرومانسية أو الواقعية أو الرمزية أو السريالية أو أي مذهب أدبي آخر» فكذلك أرى أن «الأثر الصوفى في الشعر العربى المعاصر» يدرس عند كل شاعر منفصلاً عن سواه، ولقد فعلت ذلك في دراستي هذه، لم أستثن سوى مجموعة شعراء الحساسية الجديدة في مصر، فأفردت لهم فصلاً ضممتهم فيه معاً.

وينقسم هذا الكتاب إلى تسعة فصول : الأول بعنوان «الفلسفة الصوفية» ودرست فيه حدود الصوفية، وأقانيم المطلق الثلاثة (الله - الإنسان - العالم)، والحب الإلهي، والرموز الصوفية. والفصل الثاني «البعد الصوفي في المذاهب الشعرية والفلسفية المعاصرة» وهما فصلان لازمان للتمهيد للدراسة والوقوف على المفاهيم النظرية التي أحاول رصد أثرها في الشعر العربي المعاصر عند الشعراء الذين درستهم بعد ذلك.

(*) الشعر لحلمى سالم والتضمين من شعر صلاح عبد الصبور.

وأما الفصول التالية : من الثالث حتى الثامن، فقد تناولت فيها بالدرس الشعراء: محمود حسن إسماعيل، وصلاح عبد الصبور، وعبد الوهاب البياني، ومحمد الفيتوري، وأدونيس، ومحمد عفيفي مطر. وفي الفصل التاسع (الأخير) درست الأثر الصوفي عند شعراء الحساسية الجديدة في مصر، هؤلاء الشعراء الذين عرفوا باسم شعراء السبعينيات فى مصر، أو أحفاد شوقى كما سماهم الشاعر أحمد عبد المعطي حجازي.

ولقد كان اختياري للشعراء الذين درستهم على أساس توفر النصوص التي يظهر فيها الأثر الصوفي عند الشاعر ظهوراً قوياً يصلح معه للدرس والتحليل. وقد وجدت أن من اخترتهم هم الشعراء العرب الذين تأثروا بالتصوف تأثراً واضحاً فيما بعد الحرب العالمية الثانية على وجه التقريب. وأما الفئة الأخيرة التي درستها في الفصل التاسع فقد تشابهت أساليبهم تشابهاً كبيراً، كما أنهم لم يصلوا بعد إلى مكانة من سبقهم من الشعراء، فلهذا كان من اللائق أن أدرسهم معاً. وإن اقتصاري على شعراء مصر وحدها في هذا الفصل لا يعنى التسليم بأن هؤلاء هم الشعراء العرب فى الوقت الحاضر، لكن دواعي المنهج حتمت ذلك، ولاسيما أن هؤلاء الشعراء قد ظهر عندهم الأثر الصوفي واضحاً جلياً، كما أنهم كونوا جمعاً متكاملاً، وفئة امتازت عن سواها، كما سبقنى إلى ذلك كثير من الدارسين. كما أنني لم أتمكن من الاطلاع على نصوص للشعراء العرب من نفس الجيل تكفى للحكم عليهم وتناول أعمالهم.

وإنني لأرجو أن يعذرني كل من يقرأ هذا الكتاب ويجد فيه قصوراً أو تقصيراً، فقد عانيت من عدة وجوه معاناة بالغة حتى استطعت إنجازه على هذا النحو، فحينما شرعت فى العمل كان علي أن أدخل إلى عالم الصوفية الشائك بغموضه ورمزيته، وتعدد مصادره، وأعترف أن بعض كتب التصوف الحديثة البسيطة والميسرة، ككتاب الدكتور أبو الوفا التفتازانى، كانت معيناً لي، وهدتني سواء السبيل في بداية العمل، ولكنى بعد هذه السنوات من الدرس والمعايشة لكتب التصوف ونصوصه القديمة والحديثة، وجدت أن أعظم من فهم التصوف الإسلامى، وكتب فيه أفضل الكتابات الحديثة هو الدكتور«أبو العلا عفيفى» الذي درس في جامعة «كمبردج» على المستشرق الإنجليزى نيكولسون R.A. Nicholson، ففضله علينا عظيم، ولاسيما بكتابه «شرح فصوص الحكم لابن عربى»، وبحثه الرائد «نظريات الإسلاميين في الكلمة» وترجمته لكتاب نيكولسون

«دراسات في التصوف الإسلامي» وقد خلدت دائرة المعارف البريطانية اسمه إذ قالت عن رسالته باللغة الإنجليزية عن الفلسفة الصوفية عند محيي الدين بن عربي "The Mystical Philosophy of Muhyid-Din Ibn Arabi 1939" . أنها أول محاولة منهجية في اللغات الأوربية لدراسة فلسفة وحدة الوجود عند فيلسوف متصوف من القرن الثالث عشر الميلادي(*).

وأخيراً فهذا جهدي، وغاية سعيي أقدمه للقارئ ممتناً لكل من ساعدني وآزرني، وأدعو الله القبول والسداد في القول والعمل، وله - سبحانه - الفضل في الآخرة والأولى.

د. إبراهيم محمد منصور

دمياط في : أول سبتمبر ١٩٩٦م

(*) Encyclopaedia Britannica, Vol. 9, p. 948.

مقـــدمـة

«لن جيلُنا يحرقُ البخورَ لمن يسجدُ».

«أدونيس»

«انا لستُ متـصـوِّفًا تقليـديًا ، لكنَّ التَّصـوف

يشحذُ نفسي ويجعلُها قادرةً على الاستشراف

والحدْس والتَّشوُّف والرُّؤيا»

«عبد الوهاب البياتي»

■ حينما شرع الشاعر العربي فى العصر الحديث، فى التجديد الشعري، كان محوطاً بروافد متعددة من الأدبيات والمعارف القديمة والوافدة والمتجددة، وكان عليه أن ينهل منها وأن يستعين بها، بل كان عليه أن يتمثل بعضها فيحاكيه أو ينقل عنه ويقتبس منه، واعياً، بذلك أو غافلاً، قاصداً أو غير قاصد.

ولقد سبق البارودى إلى محاولة التجديد والإحياء، فاتجه إلي النماذج الرائعة من الشعر العربي، يحتذيها وينسج على منوالها، ونجح فى ذلك نجاحاً كبيراً، ثم سار على دربه شوقى وحافظ وأضرابهما.

ثم جاء الرومنتيكيون فحاولوا تجديد الشعر العربى، وقدموا محاولات مهمة، شارك فيها المهجريون، وجماعتا «الديوان» و«أبولو» ولكن محاولاتهم، وكل ما قدموه من مظاهر التجديد وكل ما أحاط بالمجتمع العربى من ظروف في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، لم يكن ليسمح بتجديد الشعر العربي تجديداً كاملاً، والانتقال به من مرحلة الإحياء إلى مرحلة التجديد الكامل الشامل، إلا بقدر ما تسمح به طبائع الأمور، إذ التغيير فى الأدب والفكر والفلسفة والفن، يحتاج من الوقت والدرس والمران ما يجعله أمراً صعباً، يستغرق وقتاً أطول مما تحتاجه التغيرات السياسية والاقتصادية.

وفى مرحلة تالية أتيح للمجتمع العربي أن يعرف من مظاهر الحضارة الغربية المعاصرة عدة أدوات جديدة، منها الصحف والإذاعة والكتب المنقولة من اللغات الغربية،

وطلاب العلم الذين عادوا بعد الدراسة فى جامعات الغرب لينقلوا إلى مجتمعاتهم بعض ما عرفوا من علوم الغرب وفنونه وآدابه وفكره وفلسفته، كذلك نشر المستشرقون عدداً وافراً من كتب التراث العربي التي ظلت حبيسة فى خزائن الكتب مئات السنين.

وكان الغرب قد عرف نتائج الثورة العلمية والصناعية، وظهرت نتائج النظريات الكبرى، فى العلم والاقتصاد والطب والفلسفة، كالنسبية لأينشتين والتطور لدارون، ورأس المال (الماركسية) لكارل ماركس، ونظريات فرويد في علم النفس، كما وقعت حربان عالميتان لم يسلم العالم العربي من آثارهما. ووصل الغرب إلى المرحلة التى أصبحت فيها الآلات تدعى «المسيح الجديد» كما أطلق عليها هنرى فورد[1].

كانت كل هذه الوقائع والتطورات مخاضاً لميلاد فكر جديد وواقع جديد في المجتمع العربى، وكما كانت ثورة ١٩١٩ فى مصر مقدمة ونموذجاً للتحرر والاستقلال استفاد منه العرب، وحتى الهنود، وكثير من بلاد المشرق، كذلك كانت الحركة الرومنتيكية العربية بشعبها الثلاث (المهجر والديوان وأبولو) حلقة مهمة من حلقات التطور والتجديد التى حققها الأدب العربى الحديث ولاسيما الشعر.

وفى مرحلة تالية، كان شوقى قد رحل (١٩٣٢) وسبقه جبران خليل جبران (١٩٣١) وكف نعيمة عن كتابة الشعر، كما انصرف عنه أيضاً المازنى، وتفككت جماعة الديوان، فجاء شاعر من أقصى البلاد من صعيد مصر وانتسب إلى جماعة «أبولو» ذلك الشاعر هومحمود حسن إسماعيل، الذى نشر أول ديوان له بعنوان «أغانى الكوخ» (١٩٣٤) وقد نشره وهو بعدُ طالب فى كلية دار العلوم، وكان الشاعر الرومنتيكى الكبير إبراهيم ناجى ما يزال يشدو مع على محمود طه بألحانهماالعذبة، فتتلمذ لهم الشعراء الجدد، وكان تأثير محمود حسن إسماعيل على الجيل الجديد أقوى وأشد.

ثم أخذت مظاهر التغير الاجتماعى، وأثر العوامل التى ذكرناها تظهر فى نظرة الجيل الجديد من الشباب الطامحين لتجديد الشعر العربى، فاتجه هؤلاء النفر من الشعراء الجدد لقراءة الأساطير اليونانية والعربية، وعرفوا الشعرالغربى معرفة مباشرة وأكثر تعمقاً، كما عرفوا مدارس النقد الغربى، فأخذوا ينسلخون شيئاً فشيئاً عن الاتجاه التجديدى المعاصر لهم وهو «روافد أبولو» كما أسماها الدكتور محمد مندور[2]. وكما ابتدأ الرومنتيكيون الأوائل بمهاجمة شوقى والشعر التقليدى، كذلك هاجم الشباب الجديد شعراء الرومنتيكية، ولم يسلم الشعر القديم كذلك من نقدهم.

لقد تعددت مظاهر التجديد عند الجيل الجديد من الشعراء الذين أخذوا يكتبون ما سمى «الشعر الحر» فاتصلوا بمذاهب الأدب الغربى من رمزية وسريالية وواقعية ورومنتيكية، كما عرفوا من الأدب العربى نفسه جوانب لم يكن لها من الأهمية قبل هذا العهد ما يلفت الشعراء إليها كألف ليلة وليلة، وكان لبحوث المستشرقين وما نشروه من الكتب العربية أهمية كبيرة فى لفت الأنظار إلى بعض المصادر المهملة من التراث العربى ومن تلك المصادر، كتب التصوف، من شعر ونثر، فاتجه إليها الشعراء شيئاً فشيئاً، حتى غدا الآن من أوضح الاتجاهات فى الشعر العربى الحديث.

• • •

ولكن، ما التصوف الذى عرفه الشاعر العربى المعاصر؟

لقد عرف الشعراء العرب فى العصر الحديث التصوف باعتباره «تراثا» يقرأونه، لا سلوكاً وديناً يعتنقونه، يستوى فى ذلك الفلسفة الصوفية المعروفة في الحضارة الغربية قديماً وحديثا باسم Mysticism، أو التأمل الهندى Nirvana[٣]، أو التصوف الإسلامى Sufism ، ويستوى في ذلك مذهب وحدة الوجود الفلسفى العميق Pantheism، والطرق الصوفية المعروفة التي يسلك فيها الدراويش والمجاذيب أنفسهم فى طول البلاد الإسلامية وعرضها، بعد أن فقدت كثيراً من أهميتهافى العصر الحديث.

لم يمارس الشاعر العربى المعاصر التصوف العملى، أو كفلسفة، يتوحد فيها المتصوف مع المطلق، ويتصل به اتصالاً مباشراً، يتسم بالصفاء، «صفاء المعاملة مع الله» فذلك هو التصوف كمامارسه أهله من متصوفة الإسلام. ولقد قرر الشعراء أنفسهم هذا الأمر، الذي استبان لنا صحته من الدراسة الحالية، فقال محمد عفيفى مطر:«ليس بين الشعراء من قال أن تجربته الشعرية نتاج انضوائه تحت علم «طريقة» أو تعبير عن سلوك طريق» [٤] وينعى عبد الوهاب البياتى على الشعراء العرب المعاصرين عجزهم عن التعمق والوصول إلى نتيجة مؤكدة، وهدف محدد حينما اتجهوا إلى داخل نفوسهم، فما جنوا إلا العقم والإحباط فيقول : «**معظم الشعراء العرب المعاصرين لا يمتلكون البنية المادية والروحية التى كان يمتلكها الشعراء المتصوفة؛ ولهذا فإن رحلة بعضهم نحو الداخل أو نحو الذات كانت رحلة نحو العقم والصمت، وواجهت اليباب والإحباط؛ لأن هذه الرحلة نحو الداخل تحتاج بجانب البنية الروحية والمادية إلى**

الرؤيا الفلسفية أيضاً، التى تطرح الأسئلة على الذات، وأغلب الشعراء العرب الآن لا يمتلكون هذا النفس».[*]

• • •

لقد كان الشاعر المعاصر وما يزال يعانى معاناة بالغة من التشتت والتمزق والانجذاب نحو عالمين، كل منهما مغاير للآخر، عالم الغرب وحضارته، وعالم الشرق وواقعة المؤلم، وعالم الماضى وقوة سطوته، وعالم الحاضر وأسر إحباطاته وثقل وطأته الراسخة فوق نفسه وعقله وقلبه.

وإن تلك القيود التى تكبل الفنان، والشاعر العربى واحد من «**أهل الفن**» الذى نعنيه، ما تزال تمنعه من «**الغرام الكامل**» مع الكون، ولابد أن كل شاعر أصيل يحاول أن يصل إلى تلك «**الحالة**»، حالة التوحد مع المطلق، حالة العشق الصادق للوجود، ولكن الشاعر العربى المعاصر إذا لم يكن قد حقق ذلك بصورة كاملة، فإنه قد حاول، ولكن تلك القيود كما قلنا كانت تشده وتجذبه جذبا مانعة إياه من الوصول إلى «**الصفاء**» و«**الفناء**» فى المطلق، وهو بعد معذور فى أغلب الأحيان، فما المطلق بالنسبة له؟ إنه حائر لا يدرى ماهو :

لمنْ جيلنا يحرقُ البخورَ لمن يسجدُ

وأىُّ إلهٍ تُرى يَعبدُ ؟[6]

ولقد غامت الرؤية في عينى الشاعر المعاصر حتى غدت السماء مصدراً للظلمة لا للنور :

إنْ قلتُ يا سَمَاء

تكورتْ فى فَلَك العينين

كواكبُ الظلمةِ والنَّهار[7]

هل بلغ الشاعر المعاصر من الجفوة إلى هذا الحد ؟

لا نريد أن نقسو فى الحكم فنسلم بذلك، ولكن نعود إلى تلك القيود، التي نود أن نؤكد عليها، إذ كانت دائما تتأكد وطأتها على الشاعر، فتستغرق عالمه، ولو حاول

الفكاك منها لم يفلح أبداً، وربما أخذ التصوف وسيلة، يستعين بها على تحمل الألم، ولكنه لم يسلك نفسه فى «الطريق» أبداً؛ لأنه ما يزال مقيداً، وهل كان «محمود درويش» مثلاً يستطيع أن يفلت من قيده الراسخ في رسغيه وقدميه، إذ يكتب قصيدته «الهدهد» وأمامه عمل الشاعر الفارسى المتصوف «فريد الدين العطار»، «منطق الطير»؟ إنه لا يستطيع وهو بكامل وعيه يكتب شعره، غامساً قلمه فى دم القلب :

> **قال الهدهدُ السكرانُ: طيروا كى تطيروا. نحن عُشّاقٌ وحَسْبْ**
> **قلنا: تَعِبْنَا من بياض العشق واشتقنا إلى أمٍّ ويابسةٍ وأبْ**
> **هل نحن مَنْ كنا وما سنكون؟ قال : توحّدوا فى كل دربْ**
> **وتبخَّروا تصِلُوا إلى مَنْ ليس تدركه الحواسُ. وكُلُّ قلبْ**
> **كونٌ من الأسرار. طيروا كى تطيروا. نحن عُشّاقٌ وحسبْ**
> **قلنا، وقدمِتْنا مراراً وانتشينْا: نحن عشّاقٌ وحسبْ.**
> **منفىً هى الأشواقُ. منفىً حُبُّنَا. ونبيذُنا مَنْفىً. ومنفَى**
> **تاريخُ هذا القلب[٨].**

إن الشاعر هنا لم يزايله «الذوق» ومن الظلم أن نتجاهل أمله وعذابه، حينما يشكو السغب والتعب، من «بياض العشق» ولا ينبغى أن نعامله بقسوة كما كان العطار يصنع مع الطيور، فكان الهدهد، فى منطق الطير، يشدد النكير على من يتخلف أو يحاول التملص وتقديم الأعذار عن السير فى طريق العشق. طريق الحقيقة للوصول إلى حضرة الحق. والشاعر هنا يستبدل بـ«السيمرغ» عند «العطار» «أما ويابسة وأب» «إنه لا يتخلى عن السوى، ويفنى في المطلق، بل على العكس هو يطلب ذلك السوى بديلاً للمطلق، ولكنه معذور فيما يصنع، أليس يطلب حقاً كان العطار نفسه يمتلكه؟ فكان كل «درويش» في أرض الإسلام، على مدى التاريخ يمتلك حق «الرحيل» والإقامة و«السفر» بدون وثيقة رسمية، فما بال «درويشنا» لا يستطيع العودة إلى أرض آبائه وأجداده وإلى بيته وأهله فى فلسطين؟ لقد غدت خمرة الحب، والعشق وكل معاني «علم القلوب» تساوى معنى واحداً هو «النفى» فما بالنا نقسو على الشاعر؟!».

• • •

وكما عانى الشاعرالعربى المعاصر من الغربة، والعوز المادى، والاستبداد السياسى، والنفى والاغتراب النفسى والوجودى لأسباب تتعلق بأحوال وطنه وقومه فى أرض بلاده، كذلك مارست الحضارة الغربية الغالبة تأثيرها السلبى عليه فى إلحاح وتسلط. ولقد كانت دعوة «هنري فورد» التى أشرت إليها - بإحلال الآلات محل المسيح - بداية ظهور الأدلة الحاسمة على أن «التقنية» ستأخذ شيئاً فشيئاً أن تحل محل أقانيم المطلق الثلاثة «الله» و«الإنسان» و«الطبيعة». والحق أن هذه النتيجة التى وصلت إليها المجتمعات الغربية على يد عتاة الرأسمالية وأباطرة الصناعة، كان لها جناح آخر يعضدها، تماما من الجهة المقابلة ذلكم هو النظام الشيوعى الذى ساد بانتصار البلاشفة فى روسيا سنة ١٩١٧م، فأصبح للعصر المادي جناحان أحدهما: الآلات، والآخر: النزعة المادية الماركسية، ثم إنهم جميعاً كانوا أرباباً للنزعة الإنسانية الإلحادية، بكل مظاهرها، تلك النزعة التى أعلنت دون مواربة أو تردد أن «الله» قد مات، وأصبح لزاماً على الفلاسفة الذين يتحدثون عن «الروح» وعن «الإخاء الإنسانى» وكل تلك المعانى، التى تذم العصر المادى، الذي يعبد العلم والتقنية من دون الله، ويدعون إلى حماية الإنسان من آثاره المدمرة، أن يجدوا بديلاً للدين، فاتجهوا إلى إحداث مفهوم جديد لله وللدين، فزعم فريق منهم أن الله هو الذات الشاملة فى كل منا، وهو إرادتنا الخيرة، وزعم فريق أن الله هو التفاعل المتبادل بين الأفراد والجماعات والعصور، وأصبحت كل دعوة منظمة تنظيماً اجتماعياً تنجح فى كسب ولاء الناس وعواطفهم ديناً من الأديان، وعلى هذا الأساس تصبح كرة القدم ونقابات العمال والأحزاب السياسية والجيوش، بل جمعيات الشعر أيضاً، ضروباً من النشاط الدينى.(٩)

ومارس الأدب دوره كذلك فى وراثة «عرش الله» أو على الأقل «مشاركته» في ملكه بدعوى مساعدته على البقاء!! فكان الشاعر الألمانى ستيفن جيورجه S.George (١٨٦٨-١٩٣٣) يرى أن الشعراء نوع من الكهنوت، وأن الشعر هو رسالة السحرة، والمشتغلين بالأسرار والباحثين عن بواطن النفوس، إن للشعر بعداً دينياً إذ هو يشبع الإحساس بما هو إلهى، بعد أن خلا العالم من الشعور بالألوهية.(١٠) كذلك حاول «كزانتزاكيس» أن يخلق ديانة ترتكز على الأفكار المعادية للمسيحية عند نيتشه وماركس، فهو يعلن في الواقع «أن على الإنسان أن يتوقف عن اعتبار نفسه مخلوقاً عبداً لله، ويتبين أنه مخلوق مساو له، بل أكثر من ذلك في الحقيقة، فهو يضيف أنه دون جهد

الإنسان فإن الله سيموت، ومن ثم فإن الإنسان من خلال مساواته لله فى عملية الخلق يغدو هو الذى يخلص الرب».[11]

لقد توصلت الحضارة الغربية إلى النقطة التى غدا فيها أغلب المفكرين والأدباء، يتواطأون على نصرة أى دين إذا كان **«من عند غير الله»** وفى نفس هذا الوقت كان الشاعر العربى يعمل بهمة ودأب لتجديد الشعر العربى، ومن أسف أنه كان يتجه ببصره نحو النموذج الغربى، وبالغ فى تقليده، فغدا كل ما هو **«من عند غير العرب»** جيداً ومقبولاً وحقيقاً بالاتباع، وهذا ما صنعته جماعة مجلة **«شعر»**، وكانت الرومنتيكية العربية هى المدرسة السائدة **«فتطرف شعراء مجلة شعر فى رفضهم للرومنطيقية... مما أدى إلى تسميتهم بشعراء الرفض، وهؤلاء وقعوا تحت تأثير الشعر الرمزى السوريالى الفرنسى، وأصبحت لهم نظرية في الشعر ذات مدلولات ميتافيزيقية وصوفية**[12].

لقد لبست الدعوى لرفض الشعر العربى، ورفض الرومنتيكية تحديداً، ثوب التجديد والتطوير، فشارك فيها جيش عظيم من الشعراء والأدباء، واستبان لنا فى هذا الكتاب أنهم كانوا يتعلمون من هذا الشعر الرومنتيكى وينسجون على منواله، ثم يعودون للتنكر له والهجوم عليه، وهذا الحكم لا ينصرف إلى الجميع، ولكنا نؤكد أن الأغلبية صنعت ذلك وساعدهم من النقاد خلق كثير، ولم نجد من يعترف بفضل هؤلاء الرومنتيكيين إلا **«صلاح عبد الصبور ومحمد الفيتورى»**.

كذلك قامت دعوة لرفض الحضارة العربية ولبست ثوب التجديد الروحى والفكرى، فدعا أصحابها إلى الثورة الروحية التى قالوا إن هذا الوطن (العربى) فى أشد الحاجة إليها، ثورة على ما ألف من قيم وما اصطلح عليه حتى الآن من أوضاع، فهو في أشد الحاجة إلى أن يطرح هذه النظرة القديمة فى الوجود وفى الحياة، كى يضع مكانها نظرة أخرى، كلها خصب، وكلها قــوة، وكلها حياة، هكذا كتب د. عبد الرحمن بدوى فى سنة ١٩٣٩ يدعـــو إلـــى تحقيق نوع من الحضارة زاهر ممتاز[13].

إن من وقعوا عن وعى وعن قصد في حبائل المفهومات الغربية **«لله»** و**«للإنسان»** و**«للطبيعة»** وللتقدم، خلال الخمسين سنة الخالية، كان تأثيرهـــم عظيماً فى النتاج العربى في الفكر والفن، ونحن نضرب المثل هنا باثنين أحدهما شاعر وناقد هو على

أحمد سعيد (أدونيس) الذى كان على رأس جماعة مجلة «شعر»، وما يزال له إسهاماته الشعرية والنقدية وله مريدوه ومروجو أفكاره، والآخر هو المفكر والكاتب والمترجم الدكتور عبد الرحمن بدوى الذي أثرت ترجماته العديدة، سواء لبحوث المستشرقين أو للأدب والفلسفة الغربية، تأثيراً عظيماً على هذا الجيل كله، فهما يمثلان «حـــالة نموذجـيـة» للمفارقة والتناقض العجيب، فبينما، يدعو كل منهما، إلى التجديد والثورة فى الفكر والشعر العربى، فإنهما يقفان موقف العداء السافر للثقافة العربية، فيعلن أدونيس دون مواربة أن المعرفة العربية السائدة معرفة غير نقدية، وغير علمية، وغير فكرية، وغير فلسفية، وأن الشعر والفن يمارس بطريقة غير شعرية وغير فنية، ويخلص إلى أن الثقافة العربية المهيمنة مجموعة من المؤسسات الاجتماعية - الأخلاقية - السياسية، إنها ثقافة بلا ثقافة. وعلى ذلك فهو يدعو إلى «اختراق» الموروث، ولاسيما النص الدينى (القرآن) فهو لا يوافق على إعادة تدوين التراث ولا إعادة قراءته، بل نحن مطالبون بما هوخلاف ما صنعه السلف جميعاً، فعملهم كله لا يجدى.[١٤] كذلك وصلت إلينا مـــن باريس آخر آراء عبد الرحمن بدوى فى العرب والحضارة العربية، وفحواه أن العرب القدماء يشكون من فقر فى العبقرية وأن المعاصرين منهم متهمون بالجهل ومآلهم إلى البحر، بينما يضع نفسه هو فى مصاف أعظم الفلاسفة فى العالم[١٥].

إن هذا التيار «الفكرى» بحاجة إلي وقفة وإلى درس ومراجعة، فأصحابه - ومنهم أدونيس وعبد الرحمن بدوى- قد بلغوا من العمر مبلغ الشيوخ المجربين، ومن الشهرة مبلغ الأعلام، ومن التأثير مبلغ الموجهين والمعلمين، ومع ذلك فإن الدعوة لنبذ «روح الحضارة العربية»، واستبدال روح جديد بها، يستمد من روح الحضارة الغربية - التى غدت بلا روح كما نعلم- ما تزال قائمة، وما تزال متجددة، وليس مما يليق تجاهل دراسة هذا التيار وأثره على الفكر العربى والشعر العربى .

عاملان كبيران إذاً أثرا تأثيراً بالغاً على الشاعر العربى المعاصر هما : العامل الداخلى المتعلق بالمجتمع وتطوره وما مار فيه من حركات وتغيرات اقتصادية وثقافية وسياسية، والعامل الخارجى الناشئ عن الاتصال بالغرب اتصالا قوياً بلغ حد طمس الهوية العربية، وما الاستعلاء على العرب، من بعض أبناء العرب أنفسهم إلا دليل صادق على ما بلغته الأمور من الخلط والتشويه. ولقد كان للشعر أسوأ الحظوظ فى هذا الجو الملبد بغيوم «الحرب على العرب». ففي حين حاول كتاب المسرح مخلصين أن يجعلوا منه

مسرحاً عربياً، فحاول يوسف إدريس، وحاول ألفريد فرج، وحاول سعد الله ونوس، وساعدهم ناقد رشيد هو الدكتور علي الراعي، فكان لكل ذلك نصيب من النجاح، وفي الرواية والقصة أبدع العرب المعاصرون وجددوا حتى صار «تراث» القصة العربية المعاصرة من الاتساع والتجديد والتنوع بحيث يكون مكتفياً بنفسه، وقادراً على الإضافة إلى التراث العالمي، وقد أضاف كثيراً بحق وما يزال يضيف. وبينما كسب المسرح والرواية والقصة كثيراً وصار لها دولة في عالم الأدب العربي المعاصر- مع اعتبار عامل الأمية وتأثيره على عدد القراء مقارنة بالغرب- فإن الشعر قد خسر موقعه باعتباره «ديوان العرب» وغدا هذا العصر، عصر الرواية أو زمان الرواية، وليته كان زمان الشعر أيضًا، كما تمنى د. على الراعي[١٦] وكما نتمنى معه.

إن تتبع الآثار التي أحدثتها العوامل التي ناقشتها فيما سبق، وغيرها من العوامل في تطور الشعر العربي المعاصر، بحاجة إلى دراسات عديدة ومتعمقة حول هذا الشعر. ولقد حاولت في هذا الكتاب أن أتتبع الأثر الذي أحدثته «معرفة» الشاعر المعاصر بالصوفية، وبالتراث الصوفي بمعناه الواسع، الذي يشمل التصوف الديني والفلسفي، الشرقي والغربي، القديم والحديث، تصوف الاتحاد مع المطلق والحلول فيه، أي مطلق كان، وتصوف العمق في الفكر والشعور.

ولقد اخترت طريقة في الدرس ومنهجاً لم أقلد فيه أحداً ممن كتبوا دراسات في الشعر العربي المعاصر حاولوا فيها رصد مؤثرات أو تبين اتجاهات. وكان منهجي منطلقاً من إيماني بأن كل شاعر له اتجاهه الخاص، ولا أقول «تصوفه»، فليس الشاعر المعاصر «متصوفاً»، ولكن كما يقول البياتي : «التصوف يشحذ نفسي ويجعلها قادرة على الاستشراف والحدس والتشوف والرؤيا»[١٧]. فإذا كان الشعر نفسه لوناً من التصوف فإن الاختلاف بين الشعراء يكون «بلاغياً» و«دلالياً».

• • •

ولا يفوتني أن أشير في هذه المقدمة إلى ألوان من التصوف في الشعر المعاصر لم تدخل في هذه الدراسة، كشعر طاهر أبو فاشا الذي عني فيه بالتصوف، وكان طاهر أبو فاشا على اتصال بعالم التصوف وكان قادراً على الولوج فيه من أوسع أبوابه، ذلك أنه نشأ في بيئة كانت تعنى بالتصوف عناية خاصة. هي بيئة مدينة دمياط في مطلع هذا القرن، وقد رأيت في بعض مكتبات دمياط مخطوطاً بقلمه بعنوان «وِرْد سَحَر»،

ولكن الشاعر أهمل ذلك كله، وأهمل الشعر نفسه، واتجه إلى الإذاعة وإليه يرجع الفضل فى إحياء الف ليلة وليلة خلال السنوات التى كان الناس يسمعونها في الإذاعة شغوفين مواظبين، ومن أشعاره الصوفية عدة قصائد، كتبت خصيصاً لتغنيها أم كلثوم على لسان رابعة العدوية فى الإذاعة المصرية، ومن هذه القصائد قصيدة بعنوان «أحبك حبين»، وجعلها نسجاً على منوال رابعة العدوية، وضمنها الأبيات الشهيرة المنسوبة إليها، فقال :

عَرَفْتُ الهَوَى مُذْ عرفتُ هَوَاكا   وأغلقتُ قلبىَ عَمَّنْ سِوَاكَا

وقمتُ اناجيكَ يا مَنْ تَرَى   خَفَايا القُلوبِ ولسْنَا نَرَاكَا

(احبُّكَ حبَّيْنِ: حُبَّ الهَوَى،   وحُبّاً لأنَّكَ أهْلٌ لِذَاكَا)..[18]

ولم يتح المنهج الذى اتبعته فى الدراسة، لبعض الرؤى الصوفية أن تدخل أيضًا هنا، كرؤية محمود درويش للأرض والحبيبة، فالمحبوبة والوطن يحل أحدهما فى الآخر حلولاً، يجعل الشاعر يستبدلهما بالمطلق الذى يبغى التوحد معه، وهذا الملمح ظاهر فى شعره كله بحيث يحتاج إلى دراسة خاصة، وقد ورد فى بعض نصوص الشاعر نفسه قوله :

فِدَائِيُّ الربيعِ انا، وعبدُ نُعَاسِ عَيْنَيْهَا

وصُوفِيُّ الحَصَى، والرَّمْلِ، والحَجَرِ[19]

وليس لمحمود درويش نصوص تأثر فيها تأثراً مباشراً بالتصوف، إلا ذلك النص الذى اقتبسنا منه مقطعاً فيما سبق، وهو قصيدة «الهدهد» (١٩٩٠م).

وأيضاً أهملت هذه الدراسة شعر الحب الكثير الذى أبدعه أغلب الشعراء العرب ممن لم ندرسهم، وكانت صورة المحبوب فيه صورة أقرب إلى صورة الأنثى الخالقة، التى تبلغ درجة عالية من السمو، وتتعالى على الحسية والشبقية والأوصاف البشرية المعهودة، فالمحبوبة تسكن فى السماء، ولا يضعف الشاعر أمامها كما كان قيس وبشر وعروة، ولكنه يرتفع بالمحبوب إلي درجة تجعله شبيها بليلى وعفراء من محبوبات الشعراء العذريين، وأقرب إلى عين الشمس والبها محبوبة ابن عربى فى ترجمان الأشواق أيضاً، وهذا الملمح كثير الوجود فى الشعر العربى الحديث، نلقاه عند

الرومنتيكيين الذين درسناهم والذين لم ندرسهم كأبى القاسم الشابى، وإبراهيم ناجى وغيرهما، بل إن هذا الاتجاه وجد في بعض شعر نزار قبانى، الذى ابتعد فيه عن الحسية فنراه يقول فى بعض المواضع :

لا تَسْأَلُونِي مَا اسْمُهُ حَبِيبِى   أَخْشَى عليكُم ضَوْعَةَ الطُّيُوبِ
واللّٰهِ لَوْ بُحــتُ بِأَيِّ حَــرْفٍ   تَكَدَّسَ اللَيْلَكُ فِى الــدُّرُوبِ

فهذا محبوب يفوح طيباً، ويسقط بذكر حرف من اسمه وابل من أزهار الليلك يملأ الطرقات، ويتكدس فى الدروب، إنه معشوق سماوي، وعشقه عشق صوفي.

• • •

هوامش المقدمة

(١) بيتر دروكر: المجتمع الجديد، تشريح النظام الصناعى، ترجمة د. راشد البراوى، مؤسسة فرانكلين، القاهرة ١٩٦٧م، ص٢٣.

(٢) فى كتابه : الشعر المصري بعد شوقى.

(٣) النرفانا فى الفلسفة الهندية هى إفناء الذات الفردية في الكل دون فقد الوعي، وتفترق عن الفناء في التصرف الإسلامي بأن الفاني يفنى عن ذاته لكنه يبقى بالله (راجع المعجم الفلسفى ص ١٩٩). وقد رفض الكاتب البوذي «ناجاسينا» أن يصف حالة النرفانا، معترضاً على مصطلحات من قبيل «النرفانا هى..» والمعنى الحرفي للنرفانا هو الفناء، وفى البوذية تعود إلى انطفاء أو اندراس نار الجشع والغضب والخداع والكذب، راجع : John M.Steadman; The Myth of Asia, Aclarion Book, 1969, p. 56.

(٤) مجلة القاهرة، عدد ٧٣، ص ٥٥.

(٥) البحث عن ينابيع الشعر والرؤيا ص ١٩-٢٠.

(٦) أدونيس : الأعمال الكاملة ١ : ١٣٢.

(٧) محمد عفيفى مطر: رباعية الفرح ص ٦٧.

(٨) محمود درويش : الهدهد، مجلة الكرمل عدد ٣٨، قبرص ١٩٩٠م، ص ٣٩.

(٩) راجع حول النزعة الإنسانية كتاب : الفلسفة ، أنواعها ومشكلاتها، تأليف : هنتر ميد، ترجمة د. فؤاد زكريا. ط٢، نهضة مصر، القاهرة ١٩٧٥م، ص ٣٩٩.

(١٠) راجع كتاب د. عبد الرحمن بدوى : الأدب الألماني في نصف قرن، الكويت ١٩٩٤م، ص ٢١.

(١١) كولن ولسن : الشعر والصوفية، ترجمة عمر الديراوي أبو حجلة، دار الآداب، بيروت ط٢، ١٩٧٩م، ص ١٦٣.

(١٢) راجع د. محمد مصطفى بدوي : الشعر العربى بين التقاليد والثورة، مجلة عالم الفكر عدد ٣، مجلد ١٩، الكويت ١٩٨٨، ص ٩٤.

(١٣) د. عبد الرحمن بدوى : مقدمة كتاب «نيتشه»، الطبعة الخامسة، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٧٥م، ص ط.

(١٤) راجع : أدونيس : خواطر فى النقد، مجلة فصول عدد ٣، ٤، مجلد ٩، القاهرة ١٩٩١ ص ١٦١ وهذا مثال واحد من كتاباته العديدة التى يكرر فيها هذه الآراء، وقد أشرنا إلى بعضها أيضاً فى الفصل السابع من هذا الكتاب.

(١٥) كاظم جهاد : أنا الفيلسوف الوحيد، والشعر الحديث تفاهة، حديث مع الدكتور عبد الرحمن بدوى في مجلة الكرمل عدد ٣٨، قبرص ١٩٩٠. وراجع أيضا موسوعة الفلسفة (جزءان) له.

(١٦) راجع: هذا زمان الرواية، ليته أيضا كان زمان الشعر! د. على الراعى، مجلة فصول عدد ربيع ١٩٩٣م.

(١٧) عبد الوهاب البياتى ومحيى الدين صبحى : البحث عن ينابيع الشعر والرؤيا ص ٨١.

(١٨) راجع طاهر أبو فاشا: راهب الليل، ط١، دار الشروق، القاهرة ١٩٨٣م، ص ٨٩. ومن القصائد الصوفية فى هذا الديوان أيضا: لغيرك ما مددت يدا، حانة الأقدار، يقولون لى غنى، فى بحار الندم، وصحبة الراح، وكلها مما تغنت به أم كلثوم.

(١٩) محمود درويش : ديوانه، دار العودة، ١٩٧٧م، جـ١ ص ١٦٥.

• • •

الفصل الأول

الفلسفة الصوفية

- حدود الصوفية
- الله - العالم - الإنسان
- الحب الإلهي
- الرمز الصوفي

•• حدود الصوفية :

يبدو أن الأسئلة التى يمكن أن نطرحها حول الشعر والشاعر ليست بعيدة عن تلك الأسئلة التى نسألها عن الصوفية، وإذا كنا سنشرع فى دراسة عن الشعر والصوفية أو أثر الصوفية في الشعر فبإمكاننا أن نسأل أولاً عن الصوفية ما هى ؟ وعن صلة الصوفية بالدين والفلسفة والشعر.

فإذا بحثنا عن تعريف للتصوف في المعاجم والمصادر المختلفة فلن يكون أمامنا تعريف واحد أو تعريفان، بل تعريفات كثيرة متباينة، فالتصوف نشاط ثلاثي الأبعاد، إذ له جانب سيكولوجى وجانب فلسفى وجانب دينى.[1] وهذه الجوانب الثلاثة مرتبط بعضها ببعض إذ الهدف واحد هو كما يقول كاتب مادة : Mysticism فى دائرة المعارف البريطانية «**التوحد مع الإلهى أو المقدس**»[٢] أو كما يقول الجرجانى «**هو صفاء المعاملة مع الله تعالى**»[٣].

والتصوف معروف في كل الحضارات والأديان منذ قديم الزمان وتستخدم كلمة صوفية Mysticism فى اللغات الأوربية للدلالة على الصوفية بوجه عام، أما كلمة تصوف sufism فهى كلمة حديثة استخدمت أول مرة فى ألمانيا سنة ١٨٢١م كما يقول إدريس شاه[٤]. وقد شهد القرن العشرون عودة الاهتمام بالصوفية في الغرب لأسباب تتعلق بالغرب نفسه[٥].

ولو وضعنا تعريفاً للتصوف باعتباره سلوكاً، فى مقابل تعريفه باعتباره فلسفة أو نظرة فى الحياة، لتبين لنا أن التصوف فى جانبه السلوكى هو أقرب إلى التصوف الدينى، وأما تعريفه باعتباره نظرة أو فلسفة حياة فهو فكر وفلسفة[٦]. وهذا التعريف الأخير هو الأقرب لنظرة الغرب، ويلخصها قول ألبرت أشفيتسر : «**إن كل نظرة فى الحياة والعالم ترضى الفكر هى تصوف**»[٧]. ويرغم تباين هاتين النظرتين- تلك الدينية السلوكية، وهذه الفكرية الفلسفية- فإننا مضطرون للجمع بينهما فى سياق حديثنا؛ لأننا قد نتوسع فى تفسير صوفية بعض الشعراء العرب المعاصرين، بهذا التصور الرحب للصوفية بعيداً عن النظرة الدينية والسلوكية، ولو شئنا أن نجعل الغزالى ممثلاً للنظرة الأولى لجعلنا عمر الخيام ممثلا للنظرة الثانية وكلاهما له ذكر فى الشعر العربى المعاصر.

• • •

وتختلف الصوفية الدينية مع مفاهيم الفقهاء المعتادة، ولذا تسمى الصوفية علم الحقيقة فى مقابل الفقه أو علم الشريعة، وقد هاجم الفقهاء الصوفية هجوماً عنيفاً، وهجوم أبو الفرج ابن الجوزى فى كتابه تلبيس إبليس، وابن تيمية في فتاويه، معروف، ومع ذلك استطاع كثير من الصوفية الجمع بين الفقه والتصوف، وهم من يتسمون بأصحاب التصوف السنى، وقد جمع القشيرى أخبارهم وأقوالهم فى رسالته المعروفة باسم الرسالة القشيرية، أما الغزالى فلم يَرَ تناقضاً بين الفقه والتصوف، فليس المتصوفة فرقة في مقابل الفقهاء، كما هم فرقة فى مقابل علماء الكلام، والباطنية، والفلاسفة[8].

وارتبط التصوف الإسلامى بعقائد وأفكار متعددة كانت بمثابة روافد صغيرة عديدة تصب فى تياره الضخم القائم على الأصول الإسلامية، فارتبط بالتشيع وبالباطنية، فكان متفلسفة الصوفية «هم أقرب المفكرين التياثاً بتيارات الباطنية» كما يقول الدكتور محمد على أبو ريان[9]. وكان لدخول هذه المؤثرات فى فكر الصوفية يد فى اتهام كثير منهم بالإلحاد، فقتل منهم الحلاج مصلوباً سنة ٣٠٩هـ، وقتل السهروردى الإشراقى سنة ٥٨٧هـ، واختلف الناس فى ابن عربى (ت٦٣٨هـ) والعفيف التلمسانى (ت ٦٩٠هـ) وعمر الخيام (ت ٥١٥ هـ) وكلهم شعراء ومن مفكرى الإسلام الصوفيين المتفلسفين، وكانت شطحات الحلاج، وقول الآخرين بوحدة الوجود السبب فى وقوع الصدام مع الفقهاء ومع السلطان، وأما الخيام فربما كان ماورد فى شعره من نغمة اللاأدرية هو الذي دفع الناس للشك فى عقيدته، فهو لا يقر بالإيمان الصريح الواضح ولا يعرف الدين بمفهومه المعتاد وإنما كما قال :

عقيدتي هي احتساءُ الخمر والعيشُ الرَّغيد
ومذهبي هـو الفراغُ من الكفر والدِّيـــن[10]

وإذن فكما اتسع مفهوم التصوف فى الغرب ليشمل تصوف المسيحيين والملحدين، فقد اتسع التصوف فى الإسلام كذلك، ولكنه كما أظن لم يقر الإلحاد الصرف ولا الكفر الصراح على الإطلاق.

• • •

. أما فى الغرب فهناك الصوفية المسيحية ولها إبداعاتها المعروفة المتمثلة فى أعمال القديسين ومن أشهرها اعترافات القديس أوغسطين[11] (ت ٤٣٠م). وهناك الصوفية التى جاءت بدين جديد، ربما بديل عن الدين التقليدى، بحثاً عن الحقيقة الغائبة أو الحكمة (الكنز المخبأ داخل نفوسنا)[12] وكان ذلك نتيجة الشعور بالعزلة الذى عانى منه الكثيرون في الغرب في العصر الحديث، ولهذا وجدت البوذية[13] مكانا لهـا هناك، فالبوذية صوفية غير دينية بل تعادى الأديان السماوية ولاتؤمن بوجود إله خالق للعالم، ويرى "كولن ولسن" أن الغرب أصبح بحاجة إلى ما يدفع التآكل الروحى الذى أورثه إياه الحياة المريحة، ولهذا لم تعد الصوفية موضوعاً يقتصر الاهتمام به على أفراد معينين أرفع من المستوى المعتاد[14]. ويقرر علماء اللاهوت أنفسهم ابتعاد الصوفية عن المسيحية فيقول عالم اللاهوت الإنجليزى وليم رالف إنج :

«إن المؤسسة الدينية والصوفية رفيقان غير متلائمين مع بعضهما»[15].

ونحن لا نبحث عن رباط بين الدين والشعر فى الغرب، فالشعر بمنأى عن الديانة، كما قال النقاد العرب من قديم، ولكن الملاحظ أن الأدباء فى الغرب قد حاولوا البحث من خلال فنهم عن بديل للدين، فقد لجأ جويس إلى قضية استعادة الماضى، ولجأ د. هـ. لورنس إلى فكرة «الجنس على أنه البداية إلى قوى النفس المكبوتة»[16].

وفى رسالة من الشاعر الإنجليزى روبرت بروك إلى «بن كپلنج» يقول :

«لا تقفز من مكانك ولا يصفر وجهك ويشحب عند سماعك كلمة صوفية فأنا لا أعنى أى شيئ دينى، ولا أى شكل من أشكال الإيمان، بل لازلت أحرق المسيحيين وأعذبهم كل يوم... إن صوفيتى فى أساسها هى النظر إلى الناس والأشياء لذاتهم- لا من حيث النفع ولا الجانب الأدبى، ولا البشاعة ولا أى شئ آخر لديهم، وإنما ككائنات مخلوقة»[17].

وإذن فقد عرف الغرب نوعاً من الصوفية ارتبط بتلك المرحلة الرومنتيكية التى كتب فيها بروك وشيلى ووردزوورث وغيرهم من الرومنتيكيين، ثم عرف الصوفية البديلة للدين المرتبطة بالتأمل الروحى للبوذية Zen[18]، ولكنه كان قد عرف أيضا ذلك «الأدب الإسلامى» الذى ترجم إلي اللغات الأوربية إبان تلك المرحلة نفسها أو قبلها، فقد ترجمت أعمال الشاعر الفارسى سعدى الشيرازى (ت١٢٩٢م) بستان وجلستان فى آخر القرن السابع عشر إلى لغات غربية[19] كما عرفت ترجمة إدوارد فتزجرلد (١٨٥٩م) المعدلة لرباعيات عمر الخيام، وكان الشاعر الفارسى «حافظ» معروفاً جيداً فى البلاد

الناطقة بالألمانية، يفضل قصائد «يوهان فولفجانج جيته» الرائعة فى الديوان الشرقى،[٢٠] (١٨١٩م)، **وعرف الغرب كذلك الشاعر الهندى المسلم ميرزا أسد الله غالب** (١٧٩٧-١٨٦٩م)[٢١].

• • •

لاشك أن للتصوف ارتباطاً بالفلسفة، ويجوز أن نقول أن الصوفية فى ذاتها فلسفة فطريق الصوفى غير طريق الباحث والعالم والفيلسوف، فالصوفى صاحب ذوق يتبع طريق الكشف والرؤية وهو يسلك فى طريق الحقيقة معتمداً على أدوات غير أدوات الآخرين فأداته الرياضة الروحية والتأمل **«وصاحب الرؤية يفسده العلم، كما يفسد الخل العسل»**[٢٢] فى نظر الصوفى، ومن قديم كانت فلسفة أفلوطين(٢٠٤-٢٧٠م) فلسفة صوفية، فلقد كان لأفلوطين مدرسة فى التربية الروحية[٢٣]وهى فلسفة ذوقية صاحبها حكيم متأله theosophis وفى التصوف الإسلامى فلسفة، وفلسفة لا يصح إغفالها كما يقول الدكتور إبراهيم بيومى مدكور، وقد أسس السهروردى المقتول (٥٨٧هـ) مذهبه الإشراقى مستنداً إلى أصول شرقية قديمة وإلى الفلسفة المشائية اليونانية والإسلامية كذلك. ومن بعده كان ابن عربى صاحب مذهب **«وحدة الوجود»** مستمداً من نفس المنابع[٢٤].

• • •

أما الشعر فله ارتباط بالتصوف، والشاعر قد لا يكون متصوفاً أو لا يلزمه أن يكون متصوفاً ولكن الصوفى لا يبعد أن يكون شاعراً، **«فالصوفى شاعر سواء نظم القول أو نثر، فأداة الإدراك عنده هي نفسها أداة الإدراك عند الشاعر، والمعين الذى يستقى منه هو نفسه المعين الذى منه يستقى الشاعر، والوسيلة التشبيهية التى يستخدمها فى أداء ما يؤديه هى نفسها وسيلة الشاعر»**[٢٥].

فالشاعر يمتح من الباطن ومثله الصوفى ولذلك كانت لغتهما مباينة للغة الناس كافة، هى لغة الخصوص لا لغة العموم، لغة المجاز والرمز لا لغة التصريح والوضوح، يلجأ إليها المتصوفة إما لأن لغة العموم لا تفى بالتعبير عن معانيهم ومواجيدهم، وإما ضَنّاً بما يقولون على من سواهم، والصوفى بلغته الرمزية الغامضة لا يخرج كل ما بداخله؛ لأن من يريد أن يعرف حقيقة التجربة الصوفية فعلية أن «يذوقها» لا أن يقرأها فحسب.

ومثلما يعول التصوف على الذوق والكشف لا على العقل والمنطق، فكذلك الشعر لا يعول على الفلسفة والمنطق، وقديما قال البحترى:

كَلَّفتمونا حُـــدودَ منطـقِكُـمُ   في الشِّعْرِ يُلْغَى عن صِدْقِهِ كَذِبُهُ[٢٦]

إن التجربة الجمالية والفنية - سواء كان الفنان شاعراً أو رساماً أو غير ذلك - تتشابه مع تجربة الصوفي فالحديث عنها هو قريب من قريب، ولذلك حق لنا أن نستمع إلى شاعر هو «أرشيبالد مكليش» وهو يعبر عن رؤية الشاعر للعالم فيقول :

«فمكان الإنسان فى محور الأشياء إنما يتخذه لغاية واضحة ليواجه «سر الكون»، ليواجه العالم، ليرى العالم، فمن هذا المحور تنبلج ملايين الأشياء واضحة مرئية- هذه الأشياء التى يحملق أغلبنا فيها طوال حياتهم ولا يرونها مطلقاً، ومن هذا المحور يلاحظ الفنان تعقيد العالم، ذلك التعقيد الذى ينجح أغلبنا فى تجاهله بسهولة، وفى هذا المحور يشعر الفنان بالحركة، والاندفاع في تيار الزمن الكاسح».[٢٧] فالفنان الحق هو الإنسان بإزاء العالم، فى مواجهة الكون وجهاً لوجه بدون تجاهل، وفى نفس الوقت هو يحاول أن يكتشف العالم أو يمزق الحجب، وهذا الكشف إنما يكون «قبل» وليس «بعد» أن تمزقه الحواس وتشتته، وقبل أن يحبسه العقل فى «العلاقات المنطقية»[٢٨].

وهذه الرؤية أو التجربة الجمالية التى يمر بها الفنان تشبه تجربة ورؤية الصوفي، وإن اتجه الشاعر نحو الكلام ضرورة ومال الصوفى إلى السكوت في كثير من الأحيان[٢٩]، يتشابه الشاعر مع الصوفي فى الوسيلة ويتحد معه فى الهدف، فكلاهما لا يعول على المنطق، ويضع العقل بعد القلب فى الترتيب، وكلاهما يهدف إلى تكوين رؤية للعالم، وبما أن وسيلتهما مختلفة عن وسيلة العلم ووسيلة الفلسفة فهى رؤية مختلفة حتماً، لا أقول رؤية مناقضة لرؤيـــة العلم والفلسفة فكثير من العلماء هم من المتصوفة بحق، ولكن يجب أن نعترف بالفرق بين الطريقين فالمعرفة الصوفية معرفة تجريبية لا عقلية منطقية، إنها معرفة الله بطريقة فريدة، يقول الغزالى مصوراً حاله سالكاً الطريق نحو المعرفة الصوفية:

«وكنت أعتكف مدة فى مسجد دمشق أصعد منارة المسجد طول النهار، وأغلق بابها على نفسى، ثم رحلت منها إلى بيت المقدس، أدخل كل يوم الصخرة وأغلق بابها على

نفسى»[٣٠]. وكذا صور النفري موقفه أمام الحق وهو يستمع إلى الحق يصف له الطريق:

«وقال لى : اخرج إلى البرية الفارغة، واقعد وحدك حتى أراك، فإذا رأيتك عرجت بك من الأرض إلى السماء، ولم أحتجب عنك»[٣١]

وهذا الانفراد، هو اتجاه نحوالداخل، وبذلك تتوخى التجربة الصوفية هذه الرؤية للعالم هادفة إلى الاتحاد بالله أو الفناء فى ذاته، والشاعر لا يهدف بشعره إلى الاتحاد بالله، ولكن الشاعر مثل الصوفى **«نقيض لصاحب المنطق الإيجابى أو للباحث العلمى المختص، إذ الشاعر بطبيعته هو مقولة شخصانية هدفها أن تتحول إلى تعميم حول الوجود الإنسانى».**[٣٢] فدور العقل في الشعر ثانوى ودوره فى التصوف فى درجة متأخرة، ولا يقوم العقل فى الشعر إلا بعمل حقير، يقول ل.ب. فارج :

«إن العقل فى مجال الشعر يقوم بشراء الحاجيات، وحمل البضائع المشتراة ويستعلم عن مدى الربح ويقوم بالحساب وينظم الأوراق الصغيرة، ويختار ما يختار من رسائل الحب، ويدعو بالهاتف، ويجهز قاعة الاستحمام... فهو خادم صغير أسود يقف لخدمة سيدة جميلة».[٣٣] وهذه مبالغة في التهوين من شأن العقل ولكنها تصور دوره الثانوى كما قلنا، وربما لو كانت هذه الصورة تصور مكان العقل من التصوف لكانت بنفس الصدق وربما أكثر.

ويمثل الخيال والحدس ركيزة أساسية فى التجربة الصوفية وفى التجربة الشعرية بالضرورة، كما يدخل الحلم مكوناً مهماً من مكونات كل منهما، وفى التعبير تلجأ كل من التجربتين للرمز والإيحاء، ولذلك كان الجمع بين التجربتين أمراً متوقعاً، في الغرب وفى الشرق على السواء، ومن شعراء الإسلام المتصوفين طائفة من أعظم الشعراء منهم جلال الدين الرومى (٦٧٢هـ) وابن عربى (٦٢٨هـ) وابن الفارض (٦٣٢هـ) وقد صور لنا سبط ابن الفارض نقلاً عن ولد الشاعر- حاله وقد جمع فى موقفه بين التجربتين قال:

«كان الشيخ - رضي الله عنه- في غالب أوقاته لا يزال داهشاً وبصره شاخصاً، لا يسمع من يكلمه ولا يراه، فتارة يكون واقفاً، وتارة يكون مستلقياً على ظهره، مسجى كالميت، يمر عليه عشرة أيام متواصلة، وأقل من ذلك أو أكثر، وهو على هذه الصفة، ولا يأكل ولا يشرب ولا يتكلم، ولا يتحرك، فهو كما قيل :

تَرَى المحبينَ صَرْعى فى ديارهمُ كفتيةِ الكَهْفِ لا يَدرونَ كَمْ لَبِثُـوا
واللهِ لـوْ حَلَفَ العشّاق انّهُـمُ صَرَعى من الحبُ أو مَوتى لما حَنَثُوا

ثم يستفيق وينبعث من هذه الغيبة، ويكون أول كلامه أنه يملي من القصيدة- أي نظم السلوك- ما فتح الله عليه»[٣٤].

وما دام الصوفى **«فى مناط الربوبية»**[٣٥] كما عبر أبو حيان التوحيدى، فلابد أن يعبر عن موقفه فى حضرة الله والتعبير عاجز إذ وسيلته اللغة المحدودة لذا يلجأ الصوفى للرمز وللغة الخاصة، إن الرؤية الصوفية رؤية واسعة رحبة والعبارة عاجزة محدودة، ولقد صور النفرى صعوبة ذلك الأمر فى قوله :

«كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة»[٣٦]

• • •

ويتنوع التراث الصوفى فى العالم بين الشعر وغيره من أشكال التعبير، ولقد خلف الصوفية المسلمون تراثاً عظيماً تميز بثراء الخيال والرمز، وتنوع الموضوعات بين تصوير للتجربة في الطريق الصوفى وتعبير عن الحب الإلهى، وشرح للفلسفة الصوفية بعامة، ولقد كتب أكثر هذه التراث الإسلامى باللغة العربية، كما كتب كثير من الشعر الصوفى باللغة الفارسية، وبعضه بالأوردية والتركية. وأقدم هذا التراث ما خلفه الأسلاف الأوائل بداية من رابعة العدوية (١٣٥هـ) وسهل التسترى (٢٨٣هـ) ثم الحلاج والشبلى وأبو يزيد البسطامى، ثم من جاء بعدهم في القرون التالية ممن قدموا لنا إبداعات كبيرة فى الشعر والنثر على السواء، إلى أن انحط الأدب العربى في العصور المتأخرة فلم نعد نرى للخيال والرمز الصوفى أثراً، فقد خبا وهج الخيال في كل الحياة العربية، وفى هذه المراحل كانت الصوفية قد أصبحت طرقاً تعنى بالأدب العملى والسلوك والرياضة الروحية، وربما بالخرافات والتهويمات التى حلت محل الخيال المبدع والرمز الموحى، أما فى مشرق العالم الإسلامى فقد **«ظل معظم الأدب يتلون تلوناً خفيفاً بالأفكار والتعبيرات الصوفية»**[٣٧].

ولقد تأثر هذا الأدب الصوفى، كما تأثرت الفلسفة الصوفية فى عمومها من خارج الإسلام، وبرغم ذلك ظل للتصوف الإسلامى طابعه المميز فارتكز على أسس مستمدة من القرآن والحديث النبوى، وغيره من المصادر الإسلامية الخالصة.

ولذلك لا ننكر دخول تأثيرات من خارج الإسلام إلى تيار الأدب الصوفى الإسلامى فذلك شأن كل إبداع عظيم، أن يستمد من كل الروافد المتاحة ويبقى محتفظاً بشخصيته المميزة، ولذلك يمكن أن نلمح فى الأدب الصوفي بعض تأثيرات للكتاب المقدس، وخاصة مزامير داود[٣٨]، ونشيد الأناشيد، وسفر الجامعة، ويمكن أن نلمح تأثيراً لسفر أيوب فى كتابات السهروردى الإشراقى. ويرغم أن «الصيغة» التى وضع عليها النِّفَّري كتابه «المواقف والمخاطبات» هى صيغة مبتكرة وبارعة حقاً، فإنه لابد أن يلفتنا الشكل Form الذى جاء به كتاب «يا نفس» أو «زجر النفس»، من تراث الأفلاطونية المحدثة[٣٩]. فكلمة يا نفس مطردة فيه بشكل لافت، كما تطرد كلمة ياعبد فى مخاطبات النفرى، ومع ذلك فنحن لا نستطيع أن نقطع بحدوث هذاالأثر عند «النفرى» سيما أننا نجهل حياته الخاصة جملة وتفصيلاً. وتأثر الشعر الصوفى كذلك بالغزل العذرى، وأكثر ما نجد ذلك عند ابن الفارض وابن عربى وعند شعراء الفرس خاصة، فقد قام جل إنتاجهم على الحب الإلهى، وهم يعتمدون فى ذلك على التأويل، تأويل الأقوال والأفعال فهذا قيس بن الملوح (المجنون) «ليس هو الشخصية التاريخية ولكنه الشخصية الصوفية كما أرادها الصوفية أن تكون من باب تأويل أخباره، والتوسع فيها لضمه إلى صفوفهم»[٤٠] كذلك تأثر الصوفية بشعر الخمر، فقد استخدموا الخمر رمزاً للحب الإلهى باطراد فى إنتاجهم الشعرى على مدى القرون. وهكذا كان التراث الصوفى تراثاً عظيماً بما هضم من التراث العالمى ومن الكتب المقدسة ومن الفلسفة والأدب والأساطير وغيرها من المصادر.

وبما أننا ندرس أثر الصوفية فى الشعر المعاصر فلابد أن نشير إلى أثر صوفى في الشعر القديم من غير استقصاء ولا حصر، بل مجرد إشارة إلى بعض مالمح من ذلك الأثر، فمن ذلك تأثير الشعر أو قل المعجم الصوفى فى المدائح النبوية، فقد أشار الدكتور زكى مبارك إلى تأثر «البوصيرى» فى «بردته» بابن الفارض، ودليل ذلك كما يقول «تشابه المطلعين» فإن مطلع قصيدة ابن الفارض:

هَلْ نارُ ليلَى بدتْ ليلاً بذي سَلَمِ	أمْ بارقٌ لاحَ فى الزَّوراءِ فَالعَلَمِ
أرواحَ نَعْمَانَ هلا نسـمةً سَحَـراً	وماءَ وجرةَ هَــلا نَهلـةً بِفَـمِ

ومطلع قصيدة البوصيرى :

أَمِنْ تذكُّرِ جـيـرانٍ بـذي سَلَـمِ ... مَزجـتَ دمعاً جَرَى من مُقْـلـةٍ بـدمِ

أَمْ هبَّتِ الرّيحُ من تِلقَـاءِ كَاظمــةٍ ... وأومضَ البَرقُ في الظّلماءِ مِنْ إضَـمِ

فـذو سلم وهبـوب الريح، وإيماض البـرق، مما اشـتـرك فـيـه الشـاعـران، مع وحـدة الوزن والقافية[٤١].

وفى ديوان المتنبى قصيدة يمدح بها أبا الفـضل الكوفى- وهو شـخص مـتـفلسـف متصل بالتصوف، فيقول فى مدحه:

يا أيُّهـا المَلِكُ المصــفّى جَـوْهَرا ... مِنْ ذَاتِ ذِي المَلَكوتِ أَسْمَى مَنْ سَمَا

نـورٌ تَظَـاهـَــر فيــكَ لاهُـوتيَّـةً ... فتكادُ تعلَـمُ عِلْمَ ما لَـنْ يُعلمَا[٤٢]

وربما كان التأثير الشيعى الإسماعيلى هو أوضح ما فى هذا المدح، إلا أن الدكتور شـوقى ضـيف يرى أنه «يصف أبا الفضل على طريقة المتصوفة وما يؤمنون به من حلول»[٤٣]. وعلى العموم لقد تداخل ما هو صوفى فيما هو إسماعيلى وباطنى تداخلاً ظاهراً فى تراث كبير من الشعر والكتابات الأخرى.

أما تأثير النصوص الصوفية بعضها في بعض فلا يخفى، وهذا أمر مفهوم ومن المتوقع أن يتوارث المتصوفة بعض التقنيات الأدبية وقد التزم المتصوفة كذلك رموزاً معينة كرمز الخمر ورموز الحروف، إلا أن الصوفية قد اعتادوا أيضا على استعمال الشخصيات الصوفية نفسها رموزاً، ونجد ذلك واضحاً ومطرداً فى الأدب الصوفى فى مشرق العالم الإسلامى أوضح ما يكون، فقد جعل الشعراء الصوفيون من الفرس يستخدمون رموز الشخصيات الصوفية، فاستخدم الرومى والعطار وسعدى وسنائى وغيرهم، شخصيات رابعة العدوية وبايزيد البسطامى والشبلى والحلاج رموزاً في أعمالهم العديدة، فقد ذكروا أخباراً وحكماً على ألسنتهم، كما اصطعنوا حكايات رمزية على ألسنة هذه الشخصيات، وجعلوهم أبطالاً لحكايات وروايات متعددة، وهذا واضح لمن يعرف **«منطق الطير»** للعطار **«والمثنوى»** لجلال الدين الرومى.

وهناك خطوط واضحة فى تأثير النصوص الصوفية بعضها فى بعض، من ذلك تأثير قصيدة النفس العينية لابن سينا (ت ٤٢٨هـ) المعروفة بمطلعها:

هَبطَتْ إليكَ مِنَ المَحَلِّ الأَرْفَـعِ ... وَرْقَــاءُ ذَاتُ تَعَـزُّزٍ وَتَمنُّـعِ

فقد أثر ابن سينا في السهروردى الإشراقى الذى كتب كثيراً عن النفس، وله قصيدة عن النفس جارى فيها ابن سينا وصل إلينا منها هذه الأبيات الأربعة :

خَلَعتْ هياكلَها بجـرْعاء الحِـمـى	وصَبَتْ لمغناهـا القديم تَشَـوُّقـا
وتلفّتتْ نحـــو الدّيار فشاقهـا	رَبْعٌ عفـت أطــــلالـه فتمزّقـا
وقفتْ تسـائله فـــردَّ جوابهـا	رجعُ الصَّدَى أن لا سبيلَ إلى اللقا
فكأنما بَرْقٌ تألّـق بالحِـمـى	ثم انطـوى فكأنهُ مـا أبرقـا[٤٤]

كذلك كتب ابن سينا رسالة فلسفية بعنوان «رسالة الطير» وترجمها السهروردى كذلك إلى الفارسية، وكتب حجة الإسلام أبو حامد الغزالى (ت٥٠٥هـ) «رسالة الطير»[٤٥] وهى رسالة رمزية قصيرة، ثم كتب فريد الدين العطار النيسابورى (ت٦٢٧هـ) «منطق الطير»، وبرغم قصر رسالة الغزالى الواضح وطول عمل العطار فإن أثر الأولى في الثانية معروف، وكتاب العطار مكتوب بالفارسية، ومترجم إلى الانجليزية بعنوان The confrence of the Birds (ترجمه جارس دوتاس ونشره سنة ١٨٦٤م) وترجم إلى اللغة العربية كذلك. وتأثر السهروردى كذلك فى قصته «الغربة الغربية» بقصة حيّ بن يقظان .

ولابن عربى رسالة بعنوان كتاب «الأحدية» أو «الألف» ربما يكون لكتاب الحلاج «الطواسين» أثر فى عمله على هذا النحو، أما تأثر ابن عربي بالنفرى فأوضح ما يكون في رسالة «الولاية والنبوة»، ومن ذلك قول ابن عربى فى هذه الرسالة :

«أوقَفني من أوقف كلّ وارثٍ وعارف، وأمدّني بالأسرار الإلهيّة في المشَاهد والمواقف، وأَثْبَتني في ديوان الكشف والظهور، وجعلني أتردّد بين سِدرة المنتهى والبيت المعْمُور»[٤٦].

• • •

إن التراث الإنسانى العظيم يؤثر بعضه فى بعض، وهذا لا ينفي أصالة كل من المصدر المأخوذ عنه والعمل المتأثر به، ما دام كل واحد منهما قد أبدعته قريحة ممتازة موهوبة، ولهذا فكما تأثر الأدب الصوفى الإسلامى بمصادر خارجية، أثر الشعر الإسلامى في أدباء الغرب، وكان للشعر الإسلامى المكتوب بالفارسية- وبالتركية والأوردية أحياناً- أثر فى شعراء الغرب الرومنتيكيين، حيث تزامن ظهور الرومنتيكية مع توافر عدد كبير من الترجمات الشعرية للأدب الفارسى فى القرن التاسع عشر فى الغرب كما أشرت من قبل.

وكان مذهب «وحدة الوجود» من أهم المعانى التى دار حولها هؤلاء الشعراء الفرس ولكن عبقريتهم استطاعت أن تقدم معانى الوحدة الوجودية والحب الإلهى بطريقة رمزية رائعة ما إن عرفها الغرب عن طريق المستشرقين حتى أقبل عليها ينهل من معينها الثر، وأعتقد أن ارتباط هؤلاء الشعراء بالمذهب الشيعى فى فارس وميلهم إلى التأويل الباطنى والرمزى قد جعلهم يعبرون بحرية أكثر، فبيئتهم سمحت لهم بحرية التعبير بينما كان ابن عربى- وغيره- مهدداً باتهامات خطيرة لو اتبع أسلوب التعبير الواضح فى شرح أفكاره.

أما هؤلاء الشعراء الفرس فلم يكن هناك هذا التهديد وقد اتخذوا الشعر وسيلة تعبير كما ورثوا تراثاً يمضى على نفس الدرب فى الأدب الفارسى، ولذلك وصف عمل جلال الدين الرومى (١٢٠٧-١٢٧٣م) فى المثنوى بأنه : «**موسوعة للفكر الصوفى حيث يجد كل إنسان ديانته الفكرية فيها**»[٤٧] ويرى «إدريس شاه» «**أن الترجمات العديدة للنصوص الصوفية فى الغرب معظمها قد فقد تأثيره نتيجة للترجمة الحرفية التى تركز على جانب واحد من أبعاد النص، أما البعد الباطنى فيصعب على الكثيرين فهمه**»[٤٨]. ومع ذلك فقد أعجب القراء فى الغرب بجلال الدين الرومى وبعمر الخيام النيسابورى، وبسعدى وحافظ الشيرازى، وكذا بأسد الله ميرزا غالب شاعر الهند المسلم، لما عبروا عنه من معانى الحب الإلهى والمعانى الصوفية الأخرى كما تأثر ببعضهم شعراء الغرب لما فى شعرهم من أفكار صوفية تعد من الفلسفة الإنسانية العامة التى عبرت عن الوحدة الوجودية والوحدة الإنسانية.

●● الله - العالم - الإنسان :

الشعر الصوفى بمعناه الرحب الوسيع قدم لنا المقدس والإلهى دون أن يسقط فى منحدر النظم والخطابة، فلم يكن الدين عائقاً، فهو دين أرحب من المفهوم التقليدى، إنه دين الحقيقة فى مقابل دين الشريعة.

ففى رؤية الصوفية للعالم يقدم الذوق، والكشف، ويتأخر العقل؛ لأنه عاجز عن الوصول للحقيقة فى نظر الصوفية، نقل السراج الطوسى فى كتابه اللمع قال :«**قيل لأبى الحسين النورى - رحمه الله - :بم عرفت الله تعالى ؟ قال: بالله، قيل : فما بال**

العقل ؟ قال : العقل عاجز لا يدل إلا على عاجـز مثله، لما خلق الله العقل قال له : من أنا ؟ فسكت، فكلمة بنور الوحدانية فقال: « أنت الله » فلم يكن للعقل أن يعرف الله إلا بالله»[٤٩].

الله، هو الحقيقة المطلقة عند المسلمين، أو الكلمة Logos عند صوفية المسيحيين، أو براهما فى تصوف البراهمة. ويفاخر المسلمون- وأهل السنة خاصة- غيرهم من أصحاب العقائد بأن إلههم منزه عن كل تشبيه أو تجسيم، وهناك من يرى أن الإسلام **«هو الدين الوحيد الذى يعلم كينونة الإله التام** A perfect God**، ومعنى الإله التام أنه لا يوجد مثله فى طبيعته وصفاته»** (ليس كمثله شئ وهو السميع البصير)[٥٠] فى مقابل أصحاب العقائد الأخرى، وحتى أصحاب الديانات السماوية، وقد صوروا الله في صورة بشرية، فـ **«الإلـه»** فى الأناجيل له صفات بشرية محضة منها : أنه يجوع، ويعطش، وينام، ويتعب، وينزعج، كما يبكى ويحزن..إلخ[٥١].

ومع ذلك فإله المسيحيين قد اتخذ واسطة للاتحاد بالبشر هو المسيح، فى فكرة المسيحية الجوهرية اتحاد اللاهوت بالناسوت.... وأما إله اليهود فهو مخيف جبار بحيث لم يعط للصوت اليهودى الثقة بنفسه بحيث يتطلع إلى الاتحاد المطلق بالألوهية... بينما إله المسلمين رحمن رحيم، ودود يحب المؤمنين ويحبونه إلى آخر هذه الأوصاف التى تنطوى على مغريات الأنس به، والقرب منه والحب له، والشوق إلى الإتحاد به، بل الفناء فيه[٥٢].

وقبل أن نصل إلى صورة «الله» عند المتصوفة، لابد أن نشير إلى أنهم ليسوا أول من تصور لله صورة مغايرة لصورته المنزهة، بل نعجب إذ نرى له في تصور «بعض المسلمين» صوراً تشبه صورته فى تصور القدماء والمعاصرين المجسمين البعيدين عند التنزيه، سواء كانت هذه الصورة في الفن أوغيره من نتاجهم، يقول أبو الحسن الأشعرى في مقالات الإسلاميين :

«قال قائلون : يجوز أن نرى الله بالأبصار فى الدنيا، ولسنا ننكر أن يكون بعض من نلقاه فى الطرقات، وأجاز عليه بعضهم الحلول فى الأجسام، وأصحاب الحلول إذا رأوا إنساناً يستحسنونه لم يدروا لعل إلههم فيه، وأجاز كثير ممن أجاز رؤيته فى الدنيا مصافحته وملامسته ومزاورته إياهم، وقالوا :إن المخلصين يعانقونه فى الدنيا والآخرة إذا أرادوا ذلك»[٥٣].

ويرى ابن عربي أن الاختلاف إنماهو من تحكيم العقل، وليس في أصل الكتب السماوية هذا الاختلاف «فالإله الذى يعبد بالعقل مجرداً من الإيمان، كأنه - بل هو - إله موضوع بحسب ما أعطاه ذلك العقل»[٥٤].

كانت مشكلة الصوفية وقد اتخذوا طريق الذوق والكشف، مشكلة تعبير، فكيف يتوصلون إلى الفناء فى المطلق فى سلوكهم فى الطريق الصوفى، ولا يطفح ذلك الشعور فى كلامهم، تلك معادلة صعبة وخاصة إذا كانت الناس قد اعتادت أن تقر القول المعروف «كل ما خطر ببالك فالله بخلاف ذلك».

وما إن نطق الحسين بن منصور الحلاج بمقولته، بل صرخته الشهيرة «أنا الحق» (أنا الله) حتى قامت الدنيا ولم تقعد إلا بصلبه فى بغداد سنة ٣٠٩هـ. ولم يُكَفِّر الحلاجَ من الصوفية أحد ولكنهم غَلَّطُوه، فى نطقه بتلك العبارة وغيرها مما أخذ عليه وعلى الصوفية عموماً، وعُدَّ «القول بالفناء والحلول من غلطات الصوفية»[٥٥].

والفناء معناه امحاء الذات البشرية فى الذات الإلهية. والفناء معروف في الفلسفة الهندية باسم النرفانا Nirvana وهو امحاء الذات الفردية فى الكل دون فقد الوعى، ويفترق عنها الفناء فى التصوف الإسلامى بأن الفانى يفنى عن ذاته ولكنه يبقى بالله[٥٦].

أما الحلول فهو مقترن بالعقيدة المسيحية، وكان الحلاج أول من قال به في شعر، حيث يقول :

مُزِجَتْ روحُكَ فى رُوحى كما ... تُمْزج الخمـرةُ بالماءِ الزُّلال

فإذا مَسَّـكَ شـىءٌ مسَّنِـي ... فإذا انتَ انا في كل حـال[٥٧]

وقال الحلاج :

انا مَنْ أهْـوى ومن أهْـوى انا ... نحنُ رُوحـان حَلَلْنا بَدَنـا

فـإذا ابصَـرْتَنـي ابْصَـرْتَـهُ ... وإذا أبْصَـرْتَهُ ابصرْتَنَـا[٥٨]

وبذلك أصبح الإنسانى والمقدس شيئاً واحداً، وأصبح الحلاج إلهاً إنسانياً، شبيهاً بالمسيح في عقيدة التثليث المسيحية :

يا سِرَّ سِـرٍّ، يَـدِقُّ حتـــى	يخفَى على وَهْـم كُلِّ حَـيِّ
وظـاهراً باطنـاً تـجـلّـى	لكلِّ شـىء بكـل شــيِّ
إنَّ اعتذاري إليـكَ جهْـلٌ	وعُظْمُ شَـكٍّ وفـرطُ عِـيِّ
يا جُمْلَةَ الكُلِّ لسـت غيـري	فمـا اعتـذارى - إذاً - إلـيَّ[٥٩]

واعتبر ما قاله الحلاج كفراً، وكذلك ما تفوه به «أبو يزيد البسطامى» فى «شطحاته» وجُرِّحَت عقيدتهما وأمثالهما من الصوفية، فالتعبير عن الرؤية الصوفية للألوهية هو الذى يحدد موقع الصوفى من الكفر والإيمان، ولهذا نجح الغزالى فى أن يجعل عقيدته بمنأى عن التجريح كما يقول نيكولسون بقوله « أن العبد عبد والرب رب ولن يصير أحدهما الآخر ألبتة »[٦٠] .

وكان على «ابن عربى» أن يلجأ إلي استخدام أسلوب الثنائية فى التعبير، وقد نجح فى ذلك إذ كان دائما على استعداد لأن ينتقل بقارئه من لسان الظاهر إلى لسان الباطن أو العكس. سئل مرة عما يعنيه بقوله :

يا مَنْ يرانـي ولا أراهُ	كـمْ ذا أراهُ ولا يَرَانـي

مشيراً بذلك إلى مذهبه فى وحدة الوجود، وأنه يرى الحق متجلياً فى صور أعيان الممكنات، ولا يراه الحق لأنه هو المتجلى فى صورته، فأجاب من فوره :

يا مـن يرانـي مُجْرِماً	ولا أراه آخـــــذاً
كَـمْ ذا أراهُ منْعِمـــاً	ولا يـَـرَاني لائـــذا[٦١]

وقبل أن نقف عند ابن عربى باعتباره أكبر صوفى إسلامى، وله أكبر الأثر فى الشعر العربى المعاصر، فضلاً عن أثره في الشعر الفارسى، نشير إلى صوفيين كان لهما أثر كبير كذلك هما النفرى وابن الفارض.

والـنُفَّرِي هو محمد بن عبد الجبار (٣٤٥هـ) صاحب كتاب «المواقف والمخاطبات»، وقد وقف من الذات الإلهية موقفاً جريئاً، فجعل الخطاب بينه وبين الله مباشراً من دون واسطة وأنا أرى عمله أروع من عمل الحلاج على الأقل من الناحية الفنية، فليس فى كتاب الحلاج المشهور «الطواسين» أية روعة أدبية، ولكن المستشرقين بالغوا فى أهميته، حتى انقطع له مستشرق كبير هو «لوي ماسينيون». أما النفرى فقد كان جَوَّابَ آفاق،

لا يعرف شئ عن حياته، وأول من نشر كتابه «المواقف المخاطبات» هو المستشرق الإنجليزي «آرثر أربري» سنة ١٩٣٤م. ومن الدارسين من يعد النفرى من مدرسة الحلاج[٦٢]. ولا أرى داعياً لاعتباره كذلك فهو يرد فى تعبيره الفنى من مشرب آخر، وفى عقيدته كذلك.

فإذا كان الحلاج قد تجرأ فأنزل اللاهوت إلى درجة الناسوت أى أنه جعل الله بشراً، فإن النفرى يتخذ طريقاً مغايراً، إذ يصعد بالإنسان نحو الإلهى فى سلم صعودى، والنتيجة ليست واحدة، فهو لم ينزل الله من عليائه، وإنما صعد إليه، وخاطبه فى حضرته واستمع لخطابه فى الحضرة، ولهذا تراه يعبر عن هذا القرب من مقامة أمام الله، على لسان الحق نفسه بقوله: «وأنا اريد أن أرفع الحجاب بيني وبينك، فقف بين يديّ لأني ربك، ولا تقف بين يديّ لأنك عبدي» [٦٣].

نعم يريد النفرى أن يرتفع بالبشرى إلى مقام الإلهى محتفظاً للإلهى بمكانته ومكانه، وكل محاولته تتركز على ترقية الإنسان من درجة العبد إلى درجة تليق بمقام الإنسان فى حضرة الله ، ولهذا قال :

«وقال لى : إن وقفتَ بين يديّ لأنك عبدي، ملتَ ميل العبيد، وإن وقفتَ بين يديّ لأني ربُّك، جاءك حكْمي القيُّوم فحالَ بين نفسكَ وبينك»[٦٤].

وعلى أية حال فمصدر الروعة فى عمل النفري إنما هو أدبى بحت، فليس النفرى فيلسوفاً بل هو صوفى، وعارف قام فى حضرة الله، وأديب معبر بفنه الراقى عن هذه المواقف.

أما سلطان العاشقين عمر بن الفارض (ت٦٣٢هـ) فقد عبر فى شعره عن الحب الإلهى وعن اتصاله بالذات الإلهية والفناء فيها وشهود الحق، وخاصة فى قصيدته الطويلة التائية الكبرى أو نظم السلوك، وفيها تتجلى له الذات الإلهية، فيخاطبها مخاطبة المحب الولهان والعاشق المتيم، ويعبر عن معاناة هذا التجلى بقوله :

ولَوْ أنَّ ما بيَ بالجبال، وكان طُورُ(م) سِينَــا بها، قَبْلَ التَّجَلّي لَدُكّتِ[٦٥]

وفى تلك القصيدة يعبر ابن الفارض عن مقامات الصوفية وحالاتهم، وقد عبر عن حال الفناء بقوله :

وما بينَ شوقٍ واشـتياقٍ فنيتُ في تـوَلٍّ بحظـرٍ أو تجـلٍّ بحضـرةِ
فـلَوْ لِفَنَـائي من فِنَـائِك رُدَّ لِـي فـؤاديَ لَمْ يرْغـب إلـى دار غُرْبةِ[٦٦]

والفناء النتيجة المحققة ما دام الشاعر عشق الذات الإلهية :

فلمْ تَهْـــوَني ما لمْ تكنْ فيَّ فانيـاً ... ولمْ تفنَ ما لاتجتلي فيكَ صُورتي[٦٧]

كما عبر ابن الفارض عن مقام الشهود بقوله :

وشاهدتُ نفسيَ بالصِّفات التى بها ... تحجَّبْتُ عنّي، فى شُهُـودي وحُجْبَتي

وإنِّي التـى احببتُـها لا محالــةً ... وكانت لهـا نفسي عَلَيَّ مُحيلتـــي[٦٨]

وعبر أيضاً عن فنائه في الذات الإلهية، واتحاده بها، وعن مقام المحو والسكر بقوله :

وطاحَ وجودي في شُهودي وبنْتُ عن ... وجود شهودى ، ماحياً غيـرَ مثبـتِ

وعانقتُ ما شاهدتُ في محو شاهدي ... بمشهدِهِ للصَّحْو من بَعْـد سَكْرتـي

فَفي الصَّحْو بعدَ المحْو لمْ اكُ غيرَها ... وذاتي بذاتـــي إذ تجلَّــتْ تجلَّـتِ

وها أنا أُبدي فى اتحـــاديَ مَبدئـــي ... وأنهي انتهائي فى تواضـع رفعتي[٦٩]

وليست التائية الكبرى هى أروع شعر ابن الفارض، وإنما هى التى أولع بها الصوفية، لما تحويه من الواردات الإلهية والمقامات والأحوال والرموز الصوفية، التى تعبر عن القرب من الله، والاتحاد به والفناء فيه بعد شهود حضرته، فلم تعد هناك حواجز بين الذات التي هى أنا الشاعر، والمخاطب الذى هو الحق أو «انت» الله (فقد سقطت تاء المخاطب بيننا) كما عبر الشاعر.[٧٠] أما تعبيره عن الحب الإلهى ورمز الخمر فى شعره. فسوف نعود إليه مرة أخرى بعد.

• • •

يعد الشيخ الأكبر محيي الدِّين بن عربي (ت٦٣٨هـ) صاحب مذهب «وحدة الوجود» فى الفكر الصوفى الإسلامى غير منازع، بل يمكن القول أنه أول مفكر وفيلسوف فَصَّل القول فى هذا المذهب فى العالم أجمع، وقد عبر عن مذهبه هذا فى كتبه ورسائله، وفى شعره بطريقة رمزية، ولجأ إلى ثنائية التعبير كما ذكرنا، واعتمد على تأويل خاص للآيات القرآنية والأحاديث النبوية، كما تأثر فى مذهبه بالأديان الأخرى، وبالفلسفة الأفلاطونية المحدثة وغيرها من المصادر.

ومذهب «وحدة الوجود» هو المعروف فى اللغات الأوربية بـ Pantheism وتصوف وحدة الوجود هو تصوف مَبني على القول بأن ثمة وجوداً واحداً فقط هو وجود الله[٧١]. ويرى «آسين بلاثيوس» أن إله الصوفية عند ابن عربى هو «الوجود المطلق» الخالي عن كل علاقة وحالة، واسم وصفة، وهو الذى لا يمكن إدراكه إلا بالاستبعاد التدريجى لكل معرفة متميزة، أى كل معرفة حسية وخيالية ومنطقية، موضعها ومحتواها هو المخلوقات[٧٢].

ويعترف ابن عربى فى مذهبه بوجود الحق، ولكنه الحق الجامع لكل شئ فى نفسه، وليس مذهب ابن عربى مذهباً مادياً يحصر الوجود فيما يتناوله الحس وتقع عليه التجربة، ويعتبر الله اسما على غير مسمى حقيقي بل كما يقول الدكتور أبو العلا عفيفى :**«هو مذهب روحي فى جملته وتفاصيله يحل الألوهية من الوجود المحل الأول، ويعتبر الله الحقيقة الأزلية، والوجود المطلق الواجب الذى هو أصل كل ما كان وما هو كائن وما سيكون»**[٧٣].

فالله يتجلى فى جميع المخلوقات، وفى أعمال ابن عربى كلها يتخذ الرمز عن الذات الإلهية، وعن العالم أساليب مختلفة كلها تعبر عن هذه الوحدة الوجودية فهو يقول **«فما وصفناه بوصف إلا كنا نحن ذلك الوصف... فإذا شهدناه شهدنا أنفسنا، وإذا شهدنا شهد نفسه»**[٧٤].

ولم يكن بُدٌّ –وقد اتخذ ابن عربى طريق الرمز– أن يكني عن الحق بكنايات كثيرة؛ ولهذا أشار هو في مقدمة شرحه لديوانه **«ترجمان الأشواق»** أنه إنما يكني بكل الأسماء والصفات، من نساء وجماد ونبات وغير ذلك، عن الحق فقال :

كلُّ ما اذكـــرُهُ مــن طَـلَــلٍ	أو ربُوعٍ او مَغَـــانٍ كُـلُّ مـــا
وكـــذا إنْ قلتُ هـــا او قلتُ يـــا	وألا، إنْ جـاء فـيـــه أوْ امـــا
وكـــذا إنْ قلتُ هي او قلتُ هُـــو	او هُمُـو او هُنَّ جـمـعـاً او هُمـا
وكـــذا السُّحْبُ إذا قلتُ بكَـــتْ	وكـذا الزَّهْرِ إذا مـا ابتـسـمـا
أو انادى بحُـــدَاةٍ يَمَّمُـــوا	بـانَةَ الحَاجِـرِ او وُرْقَ الحِمَـــى
....	
أوْ نِسَـاءٍ كـاعِبَـــاتٍ نُهَّـــدٍ	طـالعـات كـشـمُـوسٍ او دُمَـى
كلُّ مـا اذكـــرهُ ممَّـــا جـــرَى	ذكـرهُ أو مـثـلـه إنْ تَفْهَمَـــا

منـهُ اسـرارٌ وانـوارٌ جلَـتْ ... او علتْ جـاء بهـا ربُّ السَّمـا
لفـؤادي او فـؤاد مَـنْ لـه ... مـثلُ مـالي من شُروطِ العُلَمَا
صِفـةٌ قـدْسـيـةٌ علويـةٌ ... اعلمـتْ انَّ لِصـدْقـي قدَمـا
فـاصْرِفِ الخـاطرَ عن ظاهرِهَا ... واطلبِ البـاطِنَ حـتـى تَعْلَمَـا[٧٥]

ووجود الحق فى نظر ابن عربى لا يحتاج إلى كفر ولا إيمان، ولأن الحق بهذه الصفة، فكل عابد أيا كانت عقيدته فهو صحيح العقيدة، وابن عربى يجمع هذه العقائد جميعاً فى عقيدته فى الله :

عَقَدَ الخلائقُ في الإلهِ عقائداً ... وانا اعتَقدتُ جميعَ ما اعتَقدُوهُ

وليس هو بدعاً فى هذا، ويتفق معه فى إقرار أصحاب كل ملة، والدفاع عنهم وتقديم الأعذار نيابة عنهم، ابن الفارض فى قوله على لسان الحق :

وقـد بلـغَ الإنذارِ عنِّي مَنْ يَعـي ... وقـامتْ بيَ الأعـذارُ فـي كُلِّ فِرْقَةِ
ومـا زاغتِ الأبصـارُ مـن كلِّ ملـةٍ ... ولا راغَتِ الأفكارُ فـي كـلّ نِحْلَـةِ
وما احتارَ من للشمس من غرةٍ صَبَا ... وإشـراقُهـا من نور إسـفـار غُرَّتي
وإنْ عبدَ النارَ المجوسُ ومـا انْطَفَتْ ... كما جاء فى الأخبار فى ألف حِجَّةٍ
فما قصدوا غيرى، وإنْ كان قصدُهم ... سِوَاي ، وإن لمْ يُظهـروا عقْـدَ نـيـةِ
رأوا ضوءَ نُوري مرَّةً فتوهمـوه (م) ... ناراً، فضلُّوا في الهُدَى بالأشـعَّةِ[٧٦]

وإذا كان ابن الفارض يرى أن المجوس وعبدة الشمس وغيرهم من أصحاب الفرق وأهل الملل قد ضلوا من غير قصد، إذ توهموا أن هذه الصور هى الذات الإلهية، فضلوا فى الهدى بنور الحق، فإن الحلاج قد دافع عن إبليس، بل مدحه مدحاً عظيماً، فقال فى حقه «**وما كان في أهل السماء موحد مثل إبليس**»[٧٧]، والحلاج يبرر ذلك بأن إبليس إنما كان مقرباً من الذات العلية قرباً شديداً، ولهذا أبى السجود لآدم، فسجود سائر الملائكة لم يكن ميزة لهم فقد «**سجدوا لآدم على المساعدة، وإبليس جحد السجود لمدته الطويلة في المشاهدة**»[٧٨]. ويذكر الحلاج هنا لسبقه بهذا الاعتقاد، أما النفرى فيعبر عما هو قريب من هذا بأسلوب أكثر رقة وأشد أسراً:

«**وقال لي : انتَ صاحبِي، فإذا لم تجدني، فاطلُبني عند اشَدِّهم عليَّ تمرداً**»[٧٩]

وواضح أن من الصوفية من يجعل من عصيان إبليس تسبيحاً، على أساس أنه من عمل المشيئة الإلهية، وأن كل ما فى الكون هو مظهر من مظاهر الوحدة الوجودية التي يقول بها الصوفية، وأجلى ما يكون أثر هذه السمة الصوفية فى إنتاج شعراء الفرس، يقول فريد الدين العطار فى منطق الطير :

«أنتَ العالمُ أجْمع، ولا وجودَ لأحدٍ غيرك»[٨٠]

وهذا القول قريب النسب من مذهب ابن عربى، كما أنه غير بعيد عن مذهب الوحدة المطلقة الذى يقول به من الصوفية الأندلسيين، **ابن سعبين** (عبد الحق) المتوفى سنة ٦٦٦هـ، والفكرة الأساسية فيه بسيطة وهى أن الوجود واحد، وهو وجود الله فقط، أما سائر الموجودات الأخرى، فوجودها عين وجود الواحد[٨١].

ومن أعلام هذا المذهب الشاعر الصوفى **عفيف الدين التلمسانى** (ت٦٩٠هـ) الذى يرى أن الحقيقة الإلهية الأزلية واحدة، فالله هو الحق والحقيقة، الظاهر والباطن، الأول والآخر، فالأوصاف والأسماء كلها تعنى الواحد المطلق، كما يقول :

شَهِدتَ نفسكَ فينا وهْي واحدةٌ	كثيرةٌ ذاتُ أوصافٍ وأسماءِ
ونحنُ فيكَ شهدْنا بعد كثرتنا	عيناً بها اتحد المرئيُّ والرائي
فأوّلٌ أنتَ من قبلِ الظُهور لنا	وآخرٌ أنتَ عند النازح النائي[٨٢]

• • •

العالم ظل الله، هذا ما يعبر به الصوفية عن نظرتهم للكون، كل بطريقته، فالعالم له مفهوم فى اصطلاحاتهم عبر عنه القاشانى بقوله :

«العالم ليس إلا وجود الحق الظاهر بصور الممكنات كلها، فلظهوره بتعيناتها سمى باسم السوى والغير، باعتبار إضافته إلى الممكنات، إذ لا وجود للممكن إلا بمجرد هذه النسبة، وإلا فالوجود عين الحق... فالعالم صورة الحق، والحق آلة العالم وروحه»[٨٣].

ويختلف تصور الصوفية ورؤيتهم للعالم عن تصور الفلاسفة ورؤيتهم، فضلاً عن اختلافه عن رؤية العلم. وبالرغم من تأثر الصوفية بالفلاسفة فإن رؤيتهم وتصورهم له تميزه، ويرى ماكدونالد D.B. Macdonald فى مقاله عن «الله» أن الصوفية **«قد انتهوا إلى الرأى القائل بأن الكل- أى الكون كما تصوره أرسطو- هو الله»**[٨٤].

ويصور «فريد الدين العطار» العالم بصورة الظل للحق، فى منطق الطير، ففي حوار الهدهد مع الطيور، وهى رمز للسالكين في طريق الحقيقة، يقول الهدهد:

«ولتعلم انه عندما رفع السِّيمُرغ (الحق) النقاب، بدا وجهه كالشمس مشرقاً، وألقى بمئات الألوف من ظلاله على الأرض، وهنا أدرك البصر ظلاً ظاهراً، وما أن نشر ظله على العالم، حتى كانت تلك الطيور العديدة التى تبدو كل لحظة، فصورة طير العالم جميعها، ما هى إلا ظله، فاعلم هذا أيها الجاهل»[٨٥].

والقول بالوحدة الوجودية، لا يختلف كثيراً عن القول بأن العالم ظل الله، وهذا هو عين مذهب ابن عربى فى وحدة الوجود، وله نظرية في الكون يسميها «علم التوالج» أو «النكاحُ السَّاري في جميع الذَّراري»، ويعبر عنها بالعشق الكونى، وفى شعر له :

عِلْمُ التَّوَالج علمُ الفكر يصحبـــهُ	**علم النتائج فانسِبهُ إلى النَّظَــرِ**
هي الأدلةُ إن حــقّقتَ صُورتهـــا	**مثل الدلالة في الأنثى مع الذَّكَـرِ**
على الذي أوقفت الإيجاب اجمعَهُ	**على حقيقة «كُنْ» فى عالم الصُّوَرِ**
والواوُ لولا سكونُ النونِ أظهرهــا	**فى العين قائمةً تمشى على قَدَرِ**
فاعلمْ بأنَّ وجودَ الكون فى فَلَكٍ	**وفى توجُّهِهِ فى جوهـر البَشَـرِ[٨٦]**

فابن عربى ينقل فكرة التوالد والتناسل التى تتم بين البشر، وبين الحيوان، إلى الجماد وسائر المخلوقات، أى أن الطبيعة تتخلق بطريق التوالد والتناسل «**وأما التوالد والتناسل فى الطبيعة، فإن السماء إذا أمطرت الماء، وقبلت الأرضُ الماءَ «فَرَبَتْ» - وهو حَمْلها - من كل زوج بهيج، وكذلك لقاح النخل والشجر (ومن كل شئ خلقنا زوجين)- لأجل التوالد**»[٨٧].

وتضفى الأفلاطونية المحدثة والفلسفة الإشراقية - وهم على اتصال بالصوفية- صبغة نورية روحية على صلة الكون بالخالق، وأساس هذه الفلسفة هو مبدأ الصدور أو الإشراق، وهو يقوم على الخيرية المطلقة، إذ يتركب العالم من الموجودات النورانية، تترتب فى ترتيب تنازلى ابتداء من نور الأنوار (الله) ويصدر بعضها عن بعض صدوراً ضرورياً[٨٨].

وتشترك هذه النظرية الأفلاطونية مع ابن عربى في استعمال كلمة العشق، فى علاقة الحق (النور) بالعالم، ويبدو من ظاهر كلام ابن عربى كأنما يضفى على تصوره

طابعاً جنسياً، وهذا الجانب بخاصة له أثر فى شعر بعض الشعراء المعاصرين المتأثرين بالصوفية كما سنرى بعدُ، ولكن هذا التفسير الجنسى لرؤية ابن عربى يتناقض مع مذهبه الروحى فى وحدة الوجود، ويجب أن ينظر إليه نظرة أخرى، انطلاقا من رمزية الفلسفة الصوفية عند ابن عربى[٨٩].

• • •

فإذا انتقلنا إلى الحديث عن الإنسان، فيجب بداية أن نقرر أن الإنسان فى تصور الصوفية إنما هو صورة من الله، فالإنسان فى مكانة متميزة، وفى درجة عالية، وليس تمجيد الله بقادح فى مكانة الإنسان على الإطلاق. وإن قال بغير ذلك من يزعمون أن مذهب وحدة الوجود يسفه الإنسان، إذ يقوم على الجبرية، ونحن نفهم أن أى فكر دينى مرفوض بالنسبة لهؤلاء الفلاسفة، وهم يبررون ذلك بالقول أنه «ليس ثمة سوى موجود واحد ضرورى، لابد أن يستتبعه بالضرورة الا يكون الإنسان حراً على الإطلاق»[٩٠]. فالواقع أن الصوفى يجعل العقل فى مرتبة ثانية بعد القلب كما ذكرنا من قبل، ولذا فهو «يختار» ألا يكون له اختيار، كما يقول ابن عطاء الله السكندرى : «فإذا اردت أن يكون لك من الله اختيار فأسقط معه الاختيار» .

فالصوفى يطلب سقوط الإرادة عمداً، ولذلك لما قيل لأبى يزيد :

ماذا تريد ؟ قال «أريد أن لا أريد، فلم تكن أمنيته من الله، ولا طلبته منه إلا سقوط الإرادة معه، لعلمه أنها أفضل الكرامات، وأجل القربات»[٩١].

إن المشكلة الوجودية مطروحة فى الفلسفة الصوفية وفى الشعر الصوفى كما لو كانت المشكلة الأولى، ومن صميم المشكلة الوجودية مسألة الحرية والاختيار، ولكن القراءة المتأملة المتعمقة هى التى تقودنا إلى حقيقة الرؤية الصوفية لله وللعالم وبالتالى للإنسان، الذى هو الكون الأصغر كما يسميه ابن عربى. ولو ركزنا هنا على رؤية النفرى خاصة لوجدنا أنه قد «وقف» في حضرة الله، وصوّر الإنسان في مقابل «الحق»، وقد سبق أن ذكرنا قوله «لا تنظر إليّ لأنك عبدي، ولكن انظر إليّ لأني ربُك»، وهو الذى يقـــول :

«وقال لي أنا الغنى، فرأيتُ الربَّ بلا عَبْد، ورأيت العَبْدَ بلا ربّ، وقال لى : أنا الرؤوف، فرأيتُ الربَّ فى وَسَط العبيد، وقد تعلَّق كل واحدٍ منهم بحُجْزَتِه»[٩١]

وليس هناك ما هو أروع من قوله : **«وقال أين جعلتَ اسْمي، فثَمَّ اجْعلْ اسمَك»**[٩٣]

ومن الفلسفات المعاصرة التى تعنى بالإنسان الفلسفة الوجودية[٩٤]، ولكن الشعبة الحرة منها (أى الملحدة) ترى أو الوجود مأساة جاثمة لا معنى لها تأخذ بمخنق الإنسان، أما الشعبة المقيدة (أى المؤمنة) فترى **«الوجود هو الله الذى يسكننا»**.[٩٥] ولهذه الشعبة من الفلسفة الوجودية علاقة بالتصوف وثيقة، ففى فكر اثنين من أهم فلاسفة الوجودية **«المؤمنين»** هما كيركجور (١٨١٣-١٨٥٥م) وبرجسون (١٨٥٦-١٩٤١م) كان البحث عن الحقيقة منطلقاً من وجود الإنسان نفسه، إنما يوصل إلى الله في النهاية.

فكان النضال منطلقاً من الذات نحو المطلق والرابطة مع الله، إنما تتحقق بالكشف والذوق لا العقل والتفكير، وهكذا كل صوفي في كل الفلسفات والأديان والأمم. ولكن الإنسان كما قال الله سبحانه وتعالى «خُلِقَ فـي كَبَد» أى فى معاناة وقلق، ويقول كيركجارد **«ان الاختيار إنما يؤدى إلى الخطيئة، وإلى المخاطرة، والمخاطرة بطبيعتها تؤدى إلى القلق»**.[٩٦]

هذا الخطر مبعثه الإحساس بالذاتية، مبعثة القلق من الاختيار، والنِّفَّري، الذي يسبق **كيركجارد** بألف عام، عبر عن هذا المعنى بقوله :

«وقال لي : بقيَ علمٌ بقيَ خَطَر ، بقي قلبٌ بقيَ خَطَـر،
بقيَ عقلٌ ، بقيَ خَطَـر ، بقيَ هَمٌّ، بقيَ خَطَـر»[٩٧]

فالصوفى الحق، يعيس فى هم وحزن، ويعيش فى خطر، وليس إسقاط التدبير تواكلاً فكرياً، بل هو انشغال بالحق عن الخلق، ولقد كان ابن عربى وهو القائل بمذهب **«وحدة الوجود»** أبعد ما يكون عن تحقير الإنسان وسجنه فى سجن الجبرية، فهو أعظم من مجد الإنسان، الذي هو الكون الأصغر فى مقابل العالم أو الكون الأكبر، فالكون هو أهم ما خلق الله، والإنسان أهم ما فى الكون. ويبدو أن ابن عربى قد أخذ فكرة الإله الإنساني من الحلاج الذي قال بالناسوت فى مقابل اللاهوت، وربما كان الحلاج قد أخذ الفكرة من الكتاب المقدس حيث وردت الآية : **«خلق الله آدم على صورته»**[٩٨].

ولا نزعم أن صورة الإنسان فى الشعر الصوفى صورة واحدة، بل هناك من ضخم الحق، وحقر صورة الإنسان بل أذرى به، فهذا «فريد الدين العطار»، جعله عبداً حبشياً

موسوماً، بل هو عدم : «ولكن من اكون حتى اكون جديراً بك؟ وكم يكفينى ان اكون عَدَمَاً بالنسبة لك، وكم يرضينى القول بأني عبدك، بل عبدٌ لتُراب كلْب محلّتك، وانا عبد بَذُول للروح، كما لي وَسْم كالحبشان منك، وكيف استشعر السعادة إن لم أكن عبداً لك، وقد احترق قلبى حتى حظيت بالعبودية لك، فلا تتخلَّ عن عبدك الموسوم، ولتضع حلقةَ العبوديّة فى أُذُنَيْ عَبْدِك»[٩٩].

إن هذه النظرة ربما جعلت أصحاب الحكم بالجبرية على مذهب الوحدة الوجودية، يقولون هاكم الدليل!.

●● الحب الإلهي :

الحب الإلهى قسيم المعرفة فى التصوف الإسلامى، ويبدو أنه كذلك فى كل فلسفة صوفية دينية، فخلال ممارسة التجربة الصوفية يترقى الصوفى ويتسامى بروحه وأحاسيسه في الطريق إلى الحق، مبتغياً الوصول إلى الحضرة الإلهية، حيث يكون الفناء فى الحضرة الإلهية هو الغاية والهدف، وقد تحدث كثير من الصوفية فى المحبة، ومن أشهرهم «سمنون» (ت قبل ٢٩٧هـ) الذى كان أكثر حديثه فى المحبة، وكان سمنون يقدم المحبة على المعرفة، والأكثرون يقدمون المعرفة على المحبة، وعند المحققين : «المحبة استهلاك في لذة، والمعرفة شهود في حيرة وفناء فى هيبة»[١٠٠] فالشهود والفناء هو آخر الطريق نحو الحضرة، وهو ينتج عن حالة الوجد الذى هو : ما يصادف القلب من الأحوال المغنية له عن شهوده، بتعبير ابن عربى[١٠١].

وفى حالة الحلاج فإن الشهود الذى نتج عن المحبة هو الذى أنطقه بما نطق به من الشطحات، وقد عبر عن فنائه فى الحضرة بقوله :

أنا مَنْ أهْوى ومن أهْوى أنا	نحنُ رُوحان حَلَلْنا بَدَنَا
فإذا أبْصَرْتَني أبْصَرْتَهُ	وإذا أبصرْتَهُ أبصرْتَنَا[١٠٢]

وعبر عن حالة الوجد والفناء أيضاً بقوله :

عجبتُ منكَ ومنّى	يا منيةَ المتمنّي
أدنيْتني منكَ حتى	ظننتُ أنّك أنّي
وغبتُ فى الوَجْد حتى	أفنيْتني بكَ عنّي[١٠٣]

فحالة الشهود والغياب فى الوجد، والفناء في الحضرة، إنما هو دنو من ذات الحق من فرط المحبة، ومن فرط الرغبة فى المعرفة كذلك، ولهذا قال النفري: «**وقال لي مَنْ احببتُهُ اشهدته، فلمَّا شَهِدَ حَبَ**»(١٠٤).

ويبدو أن النفرى ممن يقدمون المعرفة على المحبة فى المرتبة وذلك قوله : «**وقال لى: المعرفة نار تأكل المحبة، لأنها تشهدك حقيقة الغَنِيّ عنك**»(١٠٥) وقد صوَّر **الغزالي** تجربته في كتابه «**المنقذ من الضلال**» وهو يرى أن أول الطريق المشاهدات والمكاشفات وفيها يشاهدون الملائكة وأرواح الأنبياء، بعـــد ذلـــك يترقى الحال إلى درجات يضيق عنها نطاق النطق؛ ولهذا خطّأ الغزالي من عبروا عن هذه الحال، ويربط ذلك بالخيال والتوهم، ويقول إن الذى لابسته تلك الحالة لا ينبغى أن يزيد على أن يقول :

وكانَ ما كان مِمّا لَسْتُ اذكـرُه ... فظنَّ خيْراً ولا تسألْ عن الخَبَـرِ

وكان ذلك أول حال رسول الله - ﷺ - حيث تبتل حين أقبل إلى جبل حراء حين كان يخلو فيه بربه، ويتعبد حتى قالت العرب:«إن محمداً عشق ربه» وهذه حالة يتحققها بالذوق من سلك سبيلها»(١٠٦).

• • •

وقد تكلم الصوفية كثيراً فى الحب والعشق، وكلٌّ يعبر بمقاله عن حاله، وقد كانت السيدة رابعة العدوية (ت١٨٥هـ) أول من كتب شعراً فى الحب الإلهي، ولها الفضل فى إشاعة لفظ الحب عند من جاءوا بعدها من الصوفية، وهى تعبر عن ذلك بعد تجربة ومعاناة مباشرة، فى أبياتها المشهورة، التى تقول فيها :

أُحـــبُّكَ حُبَّين، حـــبَّ الهـــَـــوى ... وحــــبُّـــاً لأنـــَّـكَ اهـــلٌ لذاكــــــا

فـــامَّا الـذي هو حـــبُّ الهـــَـــوى ... فـشُغلـى بذكـرِكَ عــمَّنْ سواكـــا

وأمـــا الـذي أنتَ اهـــلٌ لـــــــهُ ... فكشـفُكَ لي الحُجْبَ حـتى أراكـا

فـــلا الحــمـــدُ في ذا ولا ذاكَ لـي ... ولكن لكَ الحَمْدُ في ذا وذاكـــا(١٠٧)

وقد استطاعت رابعة العدوية أن تعبر عن حبها دون تجسيم، فالذى حققته هذه القطعة قد تجاوزه غيرها من بعد، ولكنها ببعدها عن التجسيم بقيت مثلاً لمن جاءوا بعـــدها.

والحب الصوفى يخالف ما يسبق إلى الذهن عادة من هذه الكلمة، إذ تمثل الذات الإلهية الطرف الآخر فى هذه العلاقة، وإن عبر عنه بألفاظ مدح لجمال المحبوب، فذلك الجمال هو تجليه تعالى بوجهه لذاته، فلجماله المطلق جلال، وإنما يتجلى هذا الجمال بظهوره في الكل كما قيل :

جَمَالُكَ في كلّ الحقائق سَافِرٌ   وليسَ لهُ إلا جلالُكَ سَاتِرُ

فلكل جمال جلال، ووراء كل جلال جمال[١٠٨]. والجمال يحرك عاطفة الحب؛ ولذا كان تحرك هذه العاطفة نحو الأعلى ونحو الإلهى أى نحو الخالق، نحو جلال الحق، فى مقابل الشهوات الحسية، التى هى المحرك الأساسى للحب الإنسانى، والمحبة الإلهية عُلوّ على هذه الصفات البشرية، ولهذا قال «إبراهيم الخَوّاص» عن المحبة «محو الإرادات واحتراق جميع الصفات والحاجات»[١٠٩]. ولما سئل «ذو النون المصرى» عن المحبة فقيل له : ما المحبة الصافية التى لا كدرة فيها ؟ قال «حب الله الصافى الذى لا كدرة فيه : سقوط المحبة عن القلب والجوارح، حتى لا يكون فيها غير المحبة، وتكون الأشياء بالله ولله، فذلك المحب لله»[١١٠].

إن الحب طريق للبحث عن الحقيقة، وهو فعل يقوم به المحب، أى أن الحب فعل، والفعل معرفة، والمعرفة هى الحقيقة، والحقيقة هى الحب[١١١].

• • •

كان للفلاسفة من قديم إسهامهم في تفسير ماهية الحب، وأول هؤلاء وأشهرهم أفلاطون Plato (٤٢٧-٣٤٧ ق.م). فقد تكلم أفلاطون عن الحب فى محاورته المعروفة «المأدبة»، وكان لأفلاطون السبق في فلسفة الحب، وبيان أن معناه الأسمى تأمل دائم فى الجمال تهتدى به الروح إلى المعانى الإلهية، وتكتسب به الحياة معنى جليلاً، لأنه يفتح أمام الإنسان طريق الخلود فى حياة أسمى من هذه الحياة[١١٢]. وحديث أفلاطون في «المأدبة» يتناول أشكال الحب الجسدى والإلهى، ولكنه يرى أن الحب له معنى أسمى مما شاع فهمه، فحتى الحب الجنسى يمكن أن يكتسب معنى روحياً إذا انتقل المحب من الصورة الجسمية إلى إدراك الجمال الإلهى الذى يجل عن الكيف. فالحب فى نظر أفلاطون إنما هو حب الجمال وهذا الجمال ليس حسياً بل هو معنوى وروحى»[١١٣] ولقد كان الإغريق يدركون على طريقتهم فى تأليه القوى الطبيعية أن «إيروس» Eros

أو الحب هو أصل الخليقة، وأنه ولد مع الأرض في حالة الهيولى فهو لذلك فى عداد أقدم الآلهة(١١٤).

ويبدو أن الإنسان قد اضطر فى كل الحالات- فى حالة الفلسفة والفكر وفى حالة التصوف والتجربة- إلى التدرج والانتقال من الحسى إلى الروحى، من الإنسانى إلى الإلهى، ولم يكن مستطيعاً أن يصنع شيئاً حيال قدراته المحدودة، فهو يتصور الحق المطلق على صورة المحسوس الفانى حتى يستطيع الإدراك المحدود أن يستوعب هذه العاطفة المتسامية، فاللجوء إلى التأويل شر لابد منه فى سبيل التعبير عن الحب الإلهى.

وقد لجأ أفلاطون قديماً إلي التأويل في حديثه عن الإيروس(١١٥). ويرى الدكتور زكريا إبراهيم أن معظم فلاسفة الدين يرون الإله المحبوب إلهاً مشخصاً، وأن المؤمن يتصور طبيعة حبه لله على غرار تصوره لطبيعة حبه لأخيه الإنسان(١١٦) .

أما أفلوطين Plotinus (٢٠٤-٢٧٠م) وأتباعه من فلاسفة الإسكندرية فقد أضفوا على الحب الأفلاطونى مبنىً أكثر صوفية من أفلاطون، فالجمال الحسى عنده رمز لما يدل عليه من جمال روحى، وهو يرى أن في كل إنسان حاسة إلهية تقوده إلى ما هو إلهى : هى الحب عن طريق الوجد Ecstasy(١١٧).

وقد افترق أفلوطين عن أفلاطون في نقطة مهمة هى تبادل الحب بين الله والإنسان حيث يرى أفلاطون أن الإنسان هو المحب دائماً، وأن الله هو المحبوب دائماً، بينما نرى أفلوطين يقرر بصريح العبارة أن الأعلى يهتم بالأدنى ويعمل على تزيينه(١١٨).

وقد تأثر صوفيو الإسلام فى إنتاجهم الفكرى والشعرى بهذه النظرة الفلسفية للحب الإلهى، وهذا الأثر يختلف من واحد لآخر من هؤلاء الصوفية، فابن عربى تأثر بهذه الفلسفات كلها فى شعره الغزلى، كما تأثر بالغزل العذرى العربى، أما ابن الفارض فأثر هذه الفلسفات فى شعره قليل إذا قيس بأثر الغزل العذرى فيه.

وينطلق ابن عربى فى حبه الإلهى، وغزله الصوفى من القول بجمال العالم، فالعالم جميل وجماله يأتى من كونه على صورة الحق، ثم ينتقل من جمال العالم كله إلى جمال التفاصيل، فهو يرى أن الإنسان على صورة العالم، والعالم على صورة الحق، فالإنسان إجمال العالم والحق، فهو أعظم مجلى لجمال الله، ولاسيما النساء من

الإنسـان «لأن كل آخر يتضمن ما قبله والمرأة خلقت بعد آدم، ولذا تتضمن صورة العالم فهى أجمل ما خلق الله»[119].

وقد سبق أن أشرنا إلى ما سماه ابن عربي «النّكاح السّاري في جميع الدّراري»[120] وهذا العشـق الكونى موجود في الفلسفة الأفلاطونية المحدثة وفى الفلسفة الإشراقية، فالعلاقة قـائمة بين العالى والسافل أى الكون وخالقه أى نور الأنوار (الله)، ولكن فى الفلسفة الإشراقية يكون العشق من ناقص إلى كامل «وكلما كان الإدراك أتم والمدرك أكمل كان العشق أشد، ونور الأنوار (الله) أكمل الموجودات، ولذلك فهو المعشوق الأول أو هو يعشق نفسه؛ لأن كماله أشد ظهورية له من غيره، فهو عاشق لنفسه ومعشوق أيضاً»[121].

ورمـز المرأة فى الشعـر الصـوفى رمـز مـركب معـقـد، فـهو مأخوذ عن فلسفات وأساطير وعقائد شيعية وباطنية وغنوصية ومصادر أخرى متعددة، فالمرأة صورة ورمز لجوهر أنثوى أشرب طبيعة إلهية مبدعة[122].

وكان ابن عربى أهم صوفى عربى تمثل كل هذه المصادر، ولهذا أصبح صاحب فلسفة في الحب، فلسفة كونية تنظر إلى الكون فى وحدته الوجودية نظرة عامة شاملة، وإلى الإنسان على أنه كون أصغر، فالكون الأكبر هو العالم،والكون الأصغر هو الإنسان، والإنسان وهو مظهر من مظاهر الوحدة الوجودية– يمثل كما قلنا التجلى الإلهى، ولهذا كان الحب في فلسفة ابن عربى الصوفية ديناً، كماقال فى أبياته الشهيرة :

لَقد صارَ قلْبى قابلاً كلَّ صـورةٍ	فمرعىً لغزْلانٍ ودَيْرٌ لرهبـانِ
وبيتٌ لأوثانٍ وكعبـةُ طائـفٍ	وألواحُ تَوراةٍ ومصْحفُ قـُرآنِ
أدينُ بدينِ الحـُبِّ أنّى توجهتْ	ركائبهُ فالحبُّ ديني وإيمانـي[123]

ودين الحب هذا قائم على فلسفة الوحدة الوجودية التي يقول بها ابن عربى، فكل ما في الكون من جماد وحيوان وإنسان هو مجلى من مجالى الحق وصورة من صور تجلّيه، ولهذا كان الحب الإلهى والإنسانى شيئاً واحداً كما أن المخلوقات كلها وذات الحق شئ واحد. والشاعر هنا مستغرق فى حبه وعشقه هذه المجالى إلى حد الفناء، وإذا كان الحب دين الشاعر، فعلى المحب أن يفنى في محبوبه كما فنى المحبون جميعاً من قبله.

وابن عربي لم يخجل من حبه الإنساني، فعبر عنه في ديوان كامل، فيه غزل عذرى وغزل حسّي، والمحبوبة المتغزل بها معروفة فهى فتاة عربية من أصل فارسى كانت مقيمة بمكة مع عمتها، واسمها «النظام»، وقد عُدّ غزله بها فى هذا الديوان من الرمز الصوفى، والديوان منشور بشرح لابن عربى، وهو «ذخائر الأعلاق شرح ترجمان الأشواق»، ومن الصعب قبول بعض التأويلات فيه، ويمكن قبول بعضها الآخر. فالشك قائم حول نسبة هذا الشرح لابن عربى نفسه[١٢٤].

وليس ابن عربى بدعاً فى انتقاله من الحب الإنساني إلى الحب الإلهى، فكما سبق أن ذكرنا كان ذلك دأب كل الفلاسفة والصوفيين، ويكون النجاح فى التعبير عن هذا الحب الإلهى بقدر استطاعة الشاعر الإفلات من قبضة الجسد والصورة البشرية الحسية.

• • •

يرى الدكتور محمد مصطفى حلمي أن صعوبة الفصل بين الحب الإنساني والحب الإلهي إنما هو لتعمق الشاعر في مذهبه في الحب الإلهي[١٢٤]، وهذا صحيح، ولكن من الصحيح أيضا أن الشاعر- وهو هنا ابن الفارض- كان بحاجة إلى رؤية الجمال الإنسانى، وقراءة الشعر الغزلى، لكى يستطيع أن يعبر عن تجربته، فقد كان ابن الفارض يقصد بيتاً له بمدينة «البهنسا» كان يقيم فيه طائفة من الجوارى المغنيات الضاريات على الدفوف والشبابات، وهناك كان ابن الفارض يلقى بنفسه، فى غمرة السماع والرقص. ومن أخبار ابن الفارض المروية أنه كان ميالاً إلى التواجد، بحيث إذا رأى وجهاً جميلاً أو شيئاً حسناً، وإذا سمع مغنياً يغنى أو نائحة تنوح، تغير حاله وتبدل إلى حال آخر، وهاج في باطنة المعنى الذى تثيره المرئيات والمسموعات[١٢٦].

إن الفلسفة الإغريقية بقولها بتأليه الإيروس Eros (الحب - الرغبة)، اعترفت بالجسد ورغباته، وسمت بقيمة هذه الرغبات، وكان المطلوب هو التسامى بهذه الرغبات وليس إلغاء الجسد وحواسه، وأثرت هذه الفلسفة فى إخوان الصفاء وهم من المتفلسفة ذوى النزعة الصوفية (القرن الرابع الهجرى) ورسائلهم كانت من مصادر الصوفية، وقد اهتم الجميع بترقية الحواس ولم يلغوا الجسد ورغباته، وإن عرف عن بعض الصوفية الميل إلى الفردية أو الابتعاد عن ملامسة النساء، فإن بعضهم الآخر كان متزوجاً ميالاً للنساء، وما ذكرناه عن ابن الفارض وما عرفناه عن ابن عربى من حبه «للنظام» كل ذلك

يدفعنا إلى الشك فى قدرة أى شاعر على التعبير عن رؤياه إن كان هو عاجزاً عن رؤية الجمال الخارجى والداخلى، ولهذا يتساءل جان بارتليمى : **«وهل يستطيع المتصوف ان يعلم ما يحدث فى نفسه إن لم يكن قادراً على تفسير لغة الحواس مستعيناً فى هذه الرؤية بالأصوات الداخلية والذوق والمسّة الروحية؟»**(١٢٧).

فالمتصوفة لا ينكرون الجسد ولا يستطيعون إنكاره، فهم يؤمنون بالحب الجسدى على أنه مرحلة في الطريق إلى الله، أو هو جزء من الحب الإلهى نفسه،حيث يكون الحب عندهم بهذا المعنى سمواً بالروح وقرباً من الله ولكن عن طريق الحب الجسدى. وكانت الصعوبة عند المتصوفة هى كيفية التوفيق بين الروح والجسد، فلجأوا إلى التأويل، وكان متصوفة المسلمين يلجأون دائماً إلى القرآن الكريم والحديث النبوي، ولكن بتأويل، وكان هذا التأويل متعسفاً أحياناً، وهم بتوحيدهم بين الروحى والطبيعى، بين الإنسانى والإلهى، يتجاوزون ثنائية الأطراف والعلو عليها صوب تركيب يبدو فيه الروحى والفيزيائى وجهين وتجليين لحقيقة واحدة.

إن اعتبار الإنسان هو **«الكون الأصغر»** كما يرى ابن عربى إنما يجعل للجسد الإنسانى نفسه من الأهمية ما لا يمكن إنكاره حتى فى طريق الوصول إلى الحضرة وإلى ما هو إلهى وروحى، ولذا قال العارف الروسى **«برديائف»**، سائراً على نفس الدرب **«وإنى لأعتقد أن هناك صلة عميقة بين ما يبذل الجسم من جهد- كالعمل البدنى والتمرينات البدنية- وبين تلك الحقيقة وهى أن الإنسان «عالم مصغر» microcosom وكون «بالقوة» ألقيت على كاهلة مهمة السيطرة على جسمه وبالتالى على جسم الكون المخلوق الذى ينتمى إليه والذى ينتمى له»**(١٢٨). وهذه نظرة قريبة من نظرة ابن عربى، وليست نظرة تقديس للجسد فى ذاته أو حيرة فى أمره، فهى ليست نظرة تأليه للجسد، فلم يكن الجسد مشكلة ذات أهمية خاصة بالنسبة إلى برديائف كما كانت بالنسبة لروزانوف أو د. هـ. لورنس D.H. Lowrence(١٢٩).

ولقد اختلطت النظرة الحسية بفلسفات مختلفة ولكنها كانت عند المتصوفة تستند إلى نصوص دينية تلجأ إلى تأويلها، وفى فلسفة ابن عربى تفسيرات لا يخفى ما فيها من حسية، وليس ببعيد أيضا ما فى نشيد الأناشيد(١٣٠) الموجود ضمن نصوص الكتاب المقدس من حسية، كذا استعمل الصوفية قصة يوسف(١٣١) وامرأة العزيز فى القرآن الكريم. وأصل القصة تصوير للعشق الجسدى من قبل امرأة العزيز لجسد يوسف

النبي، وكل هذه الإشارات تلفتنا إلى ما في الشعر الصوفى من حسية ظاهرة. والأمثلة عديدة على هذه الحسية الظاهرة.

ففى ديوان ترجمان الأشواق لابن عربى عديد من الصور الحسية، يقول في إحدى هذه القصائد :

أَفيقُوا علينا فاءِنَّا رُزِئْنا ... بُعَيْدَ السُّحَيْر قُبَيلَ الشُّروق
ببيضاءَ غَيْداء بهتانةً ... تُضَوِّعُ نَشراً كمِسك فَتيق
تمايَلُ سكرى، كمثل الغُصون ... ثَنتها الرِّياحُ كمثل الشَّقيق
بردْفٍ مَهُولٍ كدِعْص النَّقا ... تَرَجْرج مثلَ سنام الفَنيق
فما لامَني في هواها عَذولٌ ... ولا لامَني فى هَواها صَديقي[١٣٢]

وفى قصيدة أخرى يقدم ابن عربى تصويراً حسياً واضحاً، يقول :

بأبي الغصونُ المائلاتُ عَواطفاً ... العاطفاتِ على الخُدود سَوالفا
المرْسلاتِ من الشعُور غدائراً ... الليِّناتِ معاقداً ومَعَاطِفا
المُونِقَاتِ مَضَاحكاً ومباسماً ... الطيِّباتِ مُقَبَّلاً ومَرَاشِفا
النَّاعماتِ مُجرَّداً، الكاعِبَاتِ ... مُنَهَّدا، والمهديات ظَرَائفا
المبْدياتِ من الثغُور لآليئاً ... تَشْفي بريقتها ضَعيفاً تَالفا
الرَّامياتِ من العيُون رَوَاشِقاً ... قلباً خبيراً بالحروب مُثاقفا
المُطلِعَاتِ من الجيُوب أهلَّةً ... لا تُلْفَيَن مع التَّمَام كَوَاسِفَا[١٣٣]

وبعيداً عن التأويل الصوفى المعتاد[١٣٤] ، أحب أن أفسر القطعة التالية استناداً إلى مذهب ابن عربى نفسه، وهى قوله :

فَيَامَنْ يُشَبِّهُ لينَ القُدود ... بلِين القَضيبِ الرَّطيب النَّضِرْ
فَلَوْ عكسَ الأمرَ مثل الذى ... فعلتُ لكانَ سليمَ النَّظَرْ
فَلِينُ الغصُون كلين القُدودِ ... وَوَرْدُ الرِّياض كَوَرْد الخَفَرْ[١٣٥]

فحسب نظرية ابن عربى، يمثل الكون أعظم ما خلق الله، والإنسان أعظم ما فى الكون، والمرأة آخر من خلق من الإنسان فهى أجمل ما فى الكون، ولهذا صح أن تكون هى الأصل في التشبيه، فيشبه القضيب فى لينه بجذع المرأة اللين، وتشبه الورود

بالخدود، وليس ذلك جرياً على عادة من يستخدمون التشبيه المقلوب، بل هو مبدأ عام ينبغي أن يتبعه كل شاعر، في حديثه عن كل جمال فذلك هو الأصل الذي يبنى عليه.

ولم يتردد ابن عربي في استخدام اسم «بلقيس»، ملكة سبأ المذكورة في القرآن الكريم مع النبي سليمان- عليه السلام- رمزاً للجمال الإلهي، وقدمها في صورة بشرية حية، بل في صورة حسية، فأفاض في وصف محاسن ساقيها قائلاً:

إذا تَمَشّتْ على صَرْحِ الزّجاجِ ترى	شَمساً على فَلَكٍ في حِجْرِ إدريساً
تُحيي إذا قتلَتْ باللحظ منطقَها	كأنها عنـــدما تحيي بهِ عيسى
توارتَهَا لَوحُ ســاقيها سناً، وانا	اتلو وادرُسُها كأنني مُـوسى[١٣٦]

والتفسير الصوفي المعروف هو أن بلقيس هنا رمز للواردات الإلهية.

وبعيداً عن الصوفية فإن الشاعر بحاجة إلى مثال يخلقه ليجسد فيه المثل الأعلى الذي يحب أن يصوره في عمله الشعري، ومثال الجمال عند الشاعر هو امرأة يحبها الشاعر حباً عنيفاً، ويسمو بها إلى مرتبة المثل العليا، «وكما يخدم الفارس سيدته، لكي يحسن الحرب، فإن الشاعر يحب امرأة لكي يحسن الغناء، بحيث يسمو بعشيقته سمواً تصبح فيه مثلاً أعلى، ويصبح الإعلاء وسيلة مقصودة، لغرض الشعر، بعيدة عن الرغبة الجنسية فحسب»[١٣٧].

فهل كان تعبير الصوفية، أو شعراؤهم بالأحرى، عن الحب الإلهي بهذه الصور الحسية إيماناً منهم بأن الاتصال الجنسي هو أعمق صور الاتحاد؟!. يرى الدكتور زكريا إبراهيم هذا الرأي، فهم قد وصفوا علاقتهم بالله وصفاً غرامياً[١٣٨]. وليس كل وصف غرامي يعد شهوانياً، حتى لو استخدمت فيه الألفاظ والصور الحسية، وقد صور «آسين بلاثيوس» الحب الإلهي المعبر عنه بصور حسية عند ابن عربي قائلا: «والحب الجنسي مجرداً هكذا من كل شهوانية الجسد الغليظة، يرتفع إلى أعلى درجات السمو والروحانية، كي يكون رمزاً نبيلاً على الحب الصوفي، وابن عربي يؤكد بجسارة سامية، أن الله يتجلى لكل محب، تحت حجاب المحبوبة، التي لا يعشقها إلا بقدر ما يتجلى فيها من مشابهة للألوهية؛ لأن الخالق يحتجب عنا، حتى نحبه تحت مظاهر زينب الجميلة، وسعاد وهند وليلى، وكل الأوانس المحبوبات اللاتي يتغزل فيهن الشعراء بشعر رقيق، دون أن يدركوا ما يدركه الصوفية من أصحاب الكشف»[١٣٩].

أما ابن الفارض فإنه فى شعره الصوفى غير الغزلى، بعيد عن الأوصاف الحسية، وخاصة فى قصيدته الطويلة التائية الكبرى، التى يصور فيها مراحل الطريق الصوفي، والسلوك نحو الحضرة الإلهية ومقامات الفناء والشهود، أما قصائده الأخرى فهى صوفية نعم، ولكن بها بعض مظاهر الوصف الحسى، كما في قصيدته اليائية، التى يقول فيها :

آهِ، وَاشَوْقِي لِضَاحِي وجْهِهَا	وظَمَا قَلْبِي لذيَّاكَ اللَّمَيْ
فَبِكلِّ منْهُ والألحاظُ لِي	سَكْرة واطَرَبا مِنْ سَكْرَتَيْ
نَحَلَتْ جِسمى نُحولا خَصْرُهَا	منه حَالٍ، فهو أبْهَى حُلَّتَيْ
إنْ تَثَنَّتْ فقضيبٌ في نَقَا	مثمرٍ، بدرُ دجىً، فرعُ ظُمَيْ[140]

وقال فى قصيدة أخرى أيضاً :

وشَكَتْ بَضَاضَةُ خَدِّهِ مِنْ وَرْدِهِ	وحَكَتْ فظاظةُ قَلْبِهِ الفُولاذَا
خَصِرُ اللَّمى، عذبُ المقبَّلِ بُكْرةً	قبلَ السِّواك، المسكُ سَادَ وسَاذَا
مِنْ فيهِ والألحاظِ سُكْري، بلْ أرَى	في كلِّ جارحةٍ بهِ نبَّاذَا
نطقتْ مناطقُ خَصْرِهِ خَتْمَاً، إذا	صمتتْ الخَوَاتِمُ للخَنَاصِرِ آذَى
كالغُصنِ قدَّاً، والصباحِ صَبَاحةً	والليلِ فَرْعاً منهُ حاذَى الحَاذَا[141]

وهكذا كان الشاعر الصوفى شاعراً غزلاً، يتغزل فى محبوب بشرى، وقد يكون تصويره قريباً من التصوير الأفلاطونى أو العذرى البعيد عن الحسية، وقد يكون حسياً واضح الحسية، ولكنه فى النهاية يتسامى بهذا الوصف البشرى إلى ما هو إلهى دائماً.

• • •

وتختلف الرؤية المسيحية للمحبة عن الرؤية الإسلامية، فبينما يكون هم الصوفى فى الإسلام هو الوصول إلى السعادة القصوى بالاتحاد بالله، ولا يرى فى ذلك ألماً ولا تضحية، نجد أن المحبة المسيحية تقوم على التضحية والألم. والمحبة أنواع ثلاثة[142] : أولها: المحبة - إيروس Eros أى المحبة - العشق وثانيها المحبة Philia أي المحبة الصداقة، ثم المحبة : «أجابيه» Agape أى محبة الجار (الغير) وهى المقصودة فى المحبة المسيحية[143].

ومعروف أن الرهبنة المسيحية قد دعت إلى العزوبة، وحقرت من شأن الزواج والاتصال الجسدى، بعكس الإسلام الذى دعا إلى الزواج، فقال الرسول (ﷺ) : «**حُبِّبَ إليَّ مِنْ دُنياكم الطّيبُ والنّساء، وقرّةُ عيني في الصّلاة**، واعتبر ابن عربي أن ذلك «الحب» للنساء إنما هو خاصة من خصائص النبى، الذى لم يجعل لنبى هذا التخصيص برغم ما كان لبعض الأنبياء من نساء بلغ عددهن المئات، كسليمان (عليه السلام)، فيقول ابن عربى «**وكان من سنته النكاح لا التبتل. وجعل النكاح عبادة للسر الإلهى الذى أودع فيه، وليس هذا السر إلا فى النساء**»[١٤٤].

والحق أن المسيحية لم تحرّم الزواج، ولكنها دعت إلى الزواج الواحدى Monogamy الذى لا رجعة فيه، فوجهت بذلك طعنة حاسمة إلى «**الإيروس**» Eros أو العشق الجسدى، وبعد أن كانت ديانة «**الإيروس**» تنادى بعبادة الكثرة «**او التعدد**» وتدعو إلى تقبل المصير، وتقرر أن الحب حليف العذاب والشقاء والموت، جاءت ديانة «**الأجابيه**» فراحت تنادى بعبادة الوحدة، وتدعو إلى تحقيق خلاصنا بمحض حريتنا، وتقرر أن الحب رسالة الإحسان والرحمة والحياة[١٤٥].

وليس يخفى أن ما يدعو إليه الإيروس إنما هو حرية الحب، فهو عدو للزواج والارتباط، أما «**الأجابيه**» فيدعو إلى الزواج الواحدى، بينما تدعو الرهبانية المسيحية إلى العزوبة، وينفرد الإسلام بالجمع بين الزواج والحب، ففيه تعدد والتزام، وكان غريباً أن يقرر «**آسين بلاثيوس**» أن أصل الغزل الحسى فى الصوفية الإسلامية هو التأثير المسيحى[١٤٦]، ثم يناقض نفسه فيرى أن طريقة ابن عربى تحرم على النساء والصبيان دخول خلوة المريدين، وهو أمر يتمشى مع ما كان متبعاً فى الرهبانية المسيحية في رايه، ولكن الحق أن هذا ليس من التأثير المسيحى علي الإطلاق، إذ يدعو القرآن إلى غض البصر من قبل النساء والرجال على السواء[١٤٧]. وفى حديث الرسول (ﷺ) أنّ نَظَرَ العين هو نوع من الزِّنَا، كما أن مَنْعَ الاختلاط فى المجتمع الإسلامى لم يكن مقتصراً على خلوة ابن عربى وحدها.

والصحيح هو العكس تماماً إذ تأثرت الصوفية المسيحية فى العصور الوسطى بشعر التروبادور أو الشعر الحماسى وأغانى الحب والفروسية فى جنوب أوربا إبَّان

العصور الوسطى، وهذا الشعر متأثر بالشعر الغزلى العربى، والغزل العذرى منه بخاصة، وقد ارتبط الحب لدى القديسين المسيحيين الصوفيين- مثل القديس فرانسوا الأسيزى، والقديسة تريزا الأفيلية- بالموت، كما دخلت فى صميم تعبيراتهم الصوفية ألفاظ غرامية ترتد بنا إلى جو الفروسية والغزل والحرمان والعذاب، والصد والجوى، والشقاء والمأساة والقلق(١٤٨).

وقدم القديس «أوغسطين» Saint Augustine (٣٥٤-٤٣٠م) مذهباً جمع فيه بين الإيروس أو العشق والرغبة وبين الأجابيه أو المحبة، وأطلق على هذا المذهب المشترك اسم Caritas، وقد حقق فى هذا المذهب ضربا من الوحدة(١٤٩).

أما الكتاب المقدس، فقد احتوى على صور حسية في تصوير الحب، وخاصة نشيد الأناشيد من العهد القديم،، وقدمت كما يقول آسين بلاثيوس «رسائل في الحب عديدة فى العصور الوسطى على أساس الحب الدنيوى الذى أحس به الملك سليمان «لشوليت» الجميلة، وفيها تستخدم العبارات الشهوانية الشائكة والصور الحسية ذوات التعبير الموحى من أجل الرمز على نار الحب الإلهى للنفوس الكاملة»(١٥٠).

ولا يخفى أن ما فى نشيد الأناشيد نفسه من شهوانية كان دافعاً لهؤلاء الشراح وكتاب رسائل الحب سواء كانت صوفية أم غير صوفية، بل إن كل وصف حسيّ شهويّ لممارسة الحب لابد أن يأتى على هذه الشاكلة. وقد أثر الكتاب المقدس، ونشيد الأناشيد نفسه فى كتابات كثيرة معاصرة، ليست صوفية، وليست شعرية أو بالأحرى ليست محسوبة من الشعر، ولم يكن بها شهوية صارخة، ولكنها أخذت من النص روحه، فجاءت على هذه الشاكلة من الحسية الروحية، كما فى نشيد الأناشيد لتوفيق الحكيم وأعمال جبران وغيرهما.

ولكن شعراء المتصوفة المسلمين، سواء ابن عربى أو غيره كان عندهم من تراث الشعر الغزلى العربى ومن شعر الخمر وغيره، ما يكفيهم للتأثر به والنسج على منواله، ونظرة واحدة إلى التشبيهات الحسية المتداولة فى شعرهم تبين ذلك بجلاء.

• • •

•• الرمـز الصـوفي :

اللغـة هـي أصـوات يعبر بها كل قـوم عن أغراضهم ، واللغـة المكتوبة هى ضـرب من العـلامـة أو الإشـارة[١٥١] sign. واللغة الفنية سـواء فى الشـعـر أو ألوان التعبير الفنى الراقيـة الأخرى تجنح إلى ترمـيز وإيحـاء ينحـرف بها عن الاستعمال المعتـاد فى الحياة اليومية، وعن الاستعمـال العلمى المحدد. وليس المتصوفة بدعاً فى استعمال لغة خاصة بهـم.

فيلجأ المتصوفة إلى استخدام الرمز، والرمز[١٥٢] symbol الفنى الذى يستخدم فى الشعر وفي الأدب عـامة يمكن تقسيمة إلى نوعين: أحدهما رمـــز قريب، مثلما يرمز بالمحيط والأرض، إذ تشير إلى الزمن والأبدية والخلود، كما أن الرحلة هى رمز الحياة، ورمـز الخصب فى الطبيعـة معروف عـالمياً[١٥٣]. والآخـر رمـز بعـيـد، لا يأتى إيحـاؤه من الصفات الملازمة له، وإنما يفتش عنه بصعوبة، ويستعمل هذا النوع الأخير فى القصة والمسرحية كما يستعمل فى الشعر.

وفى لـغـة الصـوفـيـة وكـتـاباتهم الشـعـرية والنثـرية الفنيـة إشكالان، الأول هو المصطلحات الصوفية الخاصـة بهم، والثانى فى الرموز الصوفية المستعملة بكثرة فى إنتاجهم الفنى، أما المصطلحات فـأمرها ميسور؛ لأنها مشروحة فى كتب خاصـة بهم، ويظل الرمـز هـو الذى يحـتـاج إلى تـأويل وتفـسـيـر، والتـأويل لا يخـضـع للاصطلاح والتحديد، وهذا يجعل من أعمالهم الكبيرة، مجالاً خصباً لدراسات طويلة جادة، وشروح عديدة عكف عليها الشراح قديماً، وتخصص فيها الكثيرون من علماء هذا الزمان.

ويستخدم الصوفيـة مصطلحى الإشـارة والرمـز بمعنيين قـريبين، وفى الحق أنهـمـا كذلك حتى فى عـرف المعاصـرين، فبينهما نسب وقرب. والإشارة عند الصوفية هى ما يخفى على المتكلم كشفه بالعبارة للطافة معناه، وقال أبو على الروذبارى : علمنا هذا إشارة فإذا سار عبارة خفى، والإيماء إشارة بحركة جارحة[١٥٤] أمـا الرمـز فـهو مـعنى باطن مخزون تحت كلام ظاهر، لا يظفر به إلا أهله، قال القَنَّاد :

إذا نَطَقُوا أعجزَكَ مَرْمَى رمُوزهـم   وإنْ سَكَتُوا هيْهات منْكَ اتِّصَالُـهُ[١٥٥]

ولاشك أن طبيعـة التجربة الصوفية القائمة على الكشف والذوق قد استدعت هذه اللغة الرمزية الإيحائية، البعيدة عن البساطة والوضوح. وقـــد عدت هذه الصعوبة

والخصوصية سببا للجوء الصوفية إلى الرمز والغموض. وهناك تفسير آخر يرى أن الصوفية قد عمدوا لاستخدام هذه اللغة الإيحائية ضناً منهم بعلمهم الباطن، اللّدُنيّ، الموهوب لهم من طريق غير طريق العقل أو الشرع. وهذان التفسيران صحيحان مقبولان.

ويعبر ابن عربى عن علوم الصوفية هذه بالأسرار «فهذه الأسرار أجرى الله العادة عند أهل هذه الطريقة ألا يهبها إلا للأمناء... وهذا العلم نتيجة التقوى فى قوله تعالى: (واتقوا الله ويعلمكم الله)... وإليه أشار الحسين بن علي، وقيل الرّضي، رضى الله عنهم ، بقوله :

يا رُبَّ جَوْهر عِلْمٍ لوْ أبوحُ بـه ... لَقيلَ لي : انتَ مِمّنْ يعبدُ الوَثَنَا
ولا سْتَحلَّ رجالٌ مسلمونَ دَمي ... يَرَوْنَ أقبحَ ماياتونهُ حسَنَا[١٥٦]

فعلمهم الذى هو نتيجة التجربة والمجاهدة ويعد كشفاً لا تحصيلا، من المضنون به على غير أهله؛ ولهذا كان كلام بعضهم شطحاً؛ لأنهم صرحوا بما لا ينبغى التصريح به، فالشطح عندهم من زلات المحققين، فإنه دعوى بحق يفصح بها العارف عن غير إذن إلهي[١٥٧].

• • •

مثلت المرأة رمزاً مهماً، إن لم يكن أهم رمز، في الشعر الصوفى على الإطلاق، ذلك أن المرأة في الغزل الصوفى والحب الإلهى هى رمز الذات الإلهية، وقضية الحب الإلهى - كما نعرف - هى محور الشعر الصوفى وخاصة شعر ابن الفارض وابن عربى، وفي الشعر الصوفى الفارسى كله. وكما أوضحنا في الفصل السابق فإن الحب أو العشق هو الشطر الأول فى الفلسفة الصوفية بينما تمثل المعرفة الشطر الثانى منها.

وحينما يجعل الصوفية من المرأة رمزاً للذات الإلهية، فإنهم يلجأون إلى التأويل في تفسيرهم للشعر القديم، بحيث لم تعد الألفاظ تجرى على ظاهرها، وإنما صارت ترمى إلى آفاق أخرى من المعانى، فمثلا «سعاد» فى قول كعب بن زهير:

أمْسَتْ سعادُ بأرضٍ لا يبلّغها ... إلا العِتَاقُ النَّجيباتُ المَراسيلُ

إنما هو رمز للسعادة الكبرى التى لا ينالها إلا العارف بعد مجاهدات ورياضات شاقة، ومغالبة لأهواء النفس، ولذلك كان مطلوباً للوصول إليها همة عالية، مرموز إليها بالناقة، الموصوفة بجملة الصفات المذكورة في البيت(١٥٨).

ومعروف أن المتصوفة قد عجزوا عن استحداث لغة خاصة بهم فى مسألة الحب، ولذلك كان شعرهم فى الحب يحتمل المعنيين، معنى الحب الإنسانى، ومعنى الحب الإلهى، كما ذكرنا فى موضع سابق، وهم قد أخذوا تلك الصفات، والتشبيهات، وجعلوهارموزا فى تفسيراتهم الصوفية، أما الرموز نفسها فهى من الشعر العربى الغزلى المعروف، فابن عربى مثلاً يستخدم الألفاظ نفسها فى السياقات نفسها، التى استخدمها الشعراء العرب من قبله(١٥٩). وقد أفاد من روايات الحب والمحبين: بشر وهند، وقيس وليلى، وجميل وبثينة، وابن عربى يصرح في شعره باقتدائه بهؤلاء العشاق. وقد يرمز ابن عربى للمحبوبة بالشمس، كما فى قوله :

بذي سَلَمٍ والدَّيرِ من حاضرِ الحِمَـى ... ظِبَاءٌ تُريكَ الشَّمسَ في صُورةِ الدُّمَى

وفى قوله :

فلِلظَّبْـيِ اجيـاداً، وللشمـس اوْجُهـاً ، ... وللدُّمْيةِ البيضاءِ صَدْراً ومِعْصَمَـا(١٦٠)

ويفسر ابن عربى هذا الرمز فى شرحه لترجمان الأشواق بقوله «وللشمس أوجهاً من قوله، عليه السلام : ترون ربكم كما ترون الشمس»(١٦١) . وليست الشمس معبودة هنا ولكنه رمز أنثوى معروف فى الشعر القديم، وهو رمز على الذات الإلهية التى هى مقصود الشاعر العاشق هنا.

أما ابن الفارض فقد استخدم رمز المرأة فى قصيدته الصوفية الطويلة «نظم السلوك» بطريقة بعيدة عن الحسية، فللمعشوقة، وهى الذات الإلهية، صفات بشرية وصفات أخرى روحية، وغالباً ما يشار إليها بضمير الغائبة، أو بضمير المخاطبة:

وابْثَثْتُهَا ما بي، ولمْ يكُ حاضِري ... رقيبٌ بَهَا حـظٍ بخلـوةِ جَـلْـوةِ

وقلتُ وحـالي بالصَّبَابةِ شـاهـدٌ ... وَوَجْدِي بها مَاحِيَّ والفقدُ مُثْبِتي

هَبي، قبلَ يُفْنِي الحبُّ منّي بقيّةً ... اراكِ بهـا، لي نظـرةَ المتلفِّتِ(١٦٢)

فصورة المحبوبة فى هذه القصيدة صورة رمزية سامية، بعيدة عن الحسية،و وهى أجَلُّ من أن يسميها؛ لأنه لو سماها، إما ألا يصدقه أحد، أو أن يتهم بالجنون:

فلوْ قيلَ مَنْ تَهْوى؟ وصرَّحتُ باسْمِها لَقيل : كَنَى، او مَسَّهُ طيفُ جِنَّةِ[١٦٣]

وقد يسميها الشاعر ولكنه لا يخرج عن سنة أسلافه من العشاق، من ناحية الأسماء والسياقات، أما المعنى فهو رمزى صوفى:

هلْ نارُ لَيْلَى بَدَتْ ليلاً بذي سَلَمِ أمْ بارقٌ لاحَ بالزَّوراء فالعَلَمِ[١٦٤]

• • •

وإذا كان الصوفية قد استخدموا لغة الغزل، ورمز المرأة فى التعبير عن الحب الإلهى، فما الذي دفعهم لاستخدام رمز الخمر فى شعرهم ؟

يبدو أن ما يلازم الخمر من نشوة وسكر، وما يكون فى مجالسها من سماع وطرب، وما عبر عنه شعراؤها من غياب وفناء، وما استعملوه من ألفاظ وأوصاف كالعِتْق والقِدَم ونحوها، كل ذلك كان دافعاً لاستعمال الخمر وشعر الخمر فى تعبير الصوفية عن حالات شبيهة بتلك التى يعيشها الشاعر مع الخمر ولو من وجه مخالف. فقد استخدم القرآن الكريم صورة «السُكْر» في التعبير عن حالة الذهول الشديد أمام أهوال يوم القيامة، فقال تعالى : «وتَرَى النَّاسَ سُكَارى، ومَا هُمْ بِسُكَارَى، ولكنَّ عَذَابَ اللهِ شَدِيد»[١٦٥]. فالسكر فى هذا الموقف الرهيب حالة من الذهول والغياب عن الوعى من شدة الألم والترقب وعذاب الانتظار وأهوال يوم الحساب، وهو بخلاف ما عليه حال شارب الخمر من لذة وطرب وفرح، ومع ذلك فكل منهما ذاهل غائب عن الوعى، لا يعرف الأرض من السماء، ولذا صح، بل كان لائقاً وبديعاً فى التصوير أن تشبه هذه الحال بتلك.

وقد استخدم شيوخ الصوفية مصطلحات من حقل الخمر فى أصل دلالتها، ولكنهم جعلوها مما يختص به أهل الطريقة، فأصبحت هذه الكلمات بمثابة المصطلحات الصوفية، وهم قد شرحوها وفسروها، فمن ذلك كلامهم عن السُّكْر والشُّرْب والذَّوْق، والرِّي، والصَّحْو... الخ. «ويعبرون بذلك عما يجدونه من ثمرات التجلى ونتائج

الكشوفات، وبواده الواردات، وأول ذلك الذوق، ثم الشرب، ثم الري، فصفاء معاملاتهم يوجب لهم ذوق المعانى، ووفاء منازلاتهم يوجب لهم الشرب، ودوام مواصلاتهم يقتضى لهم الري، فصاحب الذوق متساكر، وصاحب الشرب سكران، وصاحب الري صاح»[١٦٦].

وإذا كان شارب الخمر يعمد إلى هدم رموز القبيلة والعرف والتقاليد، وإفناء المال، وارتياد أماكن اللهو والمجون، وبذلك يتعرض للملامة، فما أشبه الصوفى به، إذ يعمد إلى ما تعارف عليه القوم من شرائع فيتجاوزها، ويأبى أن يخضع لشريعة الفقهاء، وأن يعبد الله على مذهب من المذاهب المعروفة، ويصطدم الصوفى بالفقية وهما أهل ملة واحدة، كما يصطدم شارب الخمر بزوجه وأهل بيته وهم ذوو قرباه، وعشيرته. فيعمد الصوفى إلى التأويل ولا يأخذ بتفسير المفسرين، بل يتلقى «وحيه» من لدن الله من دون وسيط، وربما عمد إلى ترك الشعائر المعتادة فينال بذلك الملامة، فهو «مَلامتِيّ» من تعرضه للملامة والعذل، كما يتعرض شارب الخمر سواء بسواء. وجه آخر ربما جاز أن نربط به بين الخمر والتصوف هو الارتباط بالموت وأن «الوعى بالموت الذى يتضمنة رمز الخمر يتصل بفكرة التطلع إلى مبدء أقدس»[١٦٧]، وهو نفس هدف الصوفى أيًا ما كان.

ولم ينظر الصوفية فى شعر الخمر جاهلين ما به من حسية وشهوانية، ولكنهم كانوا كمن ينشئ رمزه الخاص برغم استخدامهم لنفس الصور والتشبيهات والمعانى والألفاظ، فشعر أبى نواس وغيره من شعراء الخمر كان ينشد للتعبير عن المواجيد والهيام، كما قال القشيرى «فإذا كوشف العبد بنعت الجمال حصل السكر، وطاب الروح، وهام القلب، وفي معناه أنشدوا :

فَصَحْوك من لَفظي هو الوَصْلُ كلُّهُ	وسكْركُ من لَحظي يبيحُ لكَ الشُّرْبَا
فما مَلَّ ساقيها وما مَلَّ شاربٌ	عُقَارَ لِحَاظٍ كأسهُ يُسْكِرُ اللُّبَّا

وأنشدوا :

لِي سَكْرتان وللنّدْمانِ واحدةٌ	شيءٌ خُصصتُ بهِ من بينهم وَحدي[١٦٨]

والخمر الصوفية هى خمر المحبة الإلهية، تسقى بيد الحق، تأويلاً لقول الرسول (ﷺ) فى الحديث القدسى : ما يزال عبدى يتقرَّب إليَّ بالنوافل حتى أحبه، فإذا احببته كنتُ يَدَهُ...إلخ.

وقدم ابن الفارض فى شعره الصوفى رمز الخمر مستخدماً مفردات: الشراب والحُمَيَّا، والقَدَح، والشَّمُول، والحان، والسُّكْر، والصَّحْو... إلخ. ففى قصيدته «التائية الكبرى» بدأ بمقدمة خمرية، يصف اجتماعه فى مجلس شراب، ووصوله للنشوة والسكر، ثم صحوه بعد ذلك، وذلك فى الأبيات الخمسة الأولى من القصيدة:

سَقَتْني حُمَيَّا الحُبِّ راحةُ مُقْلَتي ... وكأسي محيًّا من عن الحُسْنِ جلَّتِ

فأوهمتُ صحبى أنَّ شُرْبَ شَرَابهم ... به سُرَّ سِرِّي في انْتِشَائي بنظْرَتي

وبالحَدَقِ استغنيتُ عن قَدَحي، ومِن ... شمائلها لا من شَمُولي نَشْوتي

ففى حانِ سُكْري، حانَ شُكْري لِفِتْيَةٍ ... بهمْ تمَّ لي كتمى الهوى مع شهرتي

وَلَمَّا انقضى صَحْوي، تقاضيْتُ وصلَها ... ولَمْ يَغْشَني، في بَسْطِها قَبْضُ خَشْيَةِ[١٦٩]

وواضح أن الشاعر كان فى مجلس شراب، قد اجتمع مع فتية للمساعدة على المنادمة، ولكنه كان يشرب من كأس أخرى غير الكأس التى يعلون منها وينهلون، إنها كأس المحبة الإلهية، وقد سكر فعلاً، لا من الكأس والشراب ولكن من النظر والتأمل فى شمائل الذات القدسية وجمالها الأسمى الذى يجل عن الوصف والتحديد ولابن الفارض قصيدة شهيرة، عرفت باسم **الخمرية**، ربما كانت أروع قصيدة فى شعر الخمر الصوفية، وهى بلا شك أروع ما كتب ابن الفارض نفسه من شعر على الإطلاق، ففي هذه القصيدة يبدو ابن الفارض شاعراً بحق، لا مجرد صوفى يصور مراحل الطريق والفناء والشهود والعروج القدسى كما فى قصيدته «**نظم السلوك**»، وهو هنا يصنع رمزه الشعرى، في تصوير بديع، ويقدم عملاً مكتمل البناء، فالقصيدة من مطلعها إلى ختامها فى موضوع واحد هو الخمر، والرمز فيها رمز فنى لا اصطلاحى، قابل للتأويل، ولهذا كان من الجائز أن تنشد قصيدة ابن الفارض، وهى فى الخمر الصوفية، على أنها خمرية فحسب، كما تنشد خمريات أبى نواس، على أنها وصف لحالة صوفية، وهى معروفة بأنها فى وصف الخمر التى في الدنان تعب عبا، لا خمر الحب الإلهى، ولا الخمر الروحية الرمزية، وتبدأ القصيدة بتصوير الخمر فى صورة أسطورية رمزية محمَّلة بمعنان وإيحاءات عميقة، يقول ابن الفارض في مطلعها :

شَربنا على ذِكْـرِ الحَبِـيـبِ مُدَامـــةً	سَكِرْنَا بهـا من قـبلِ أن يُخلقَ الكَـــرْمُ
لهـا البدرُ كـأسٌ ، وهي شـمـسٌ يديرهـا	هـلالٌ ، وكمْ يبـدو إذا مُزِجَـتْ نَجْـمُ
ولولا شَذَاهَـا مـا اهْـتـديــتُ لِحَانِهَـا	ولولا سَنَاها مـا تَصَوَّرَها الـوَهْـمُ[١٧٠]

وفى التفسير الصوفي، الحبيب هنا هو ذات الله سبحانه وتعالى، والمدامة هى المعرفة الإلهية والشوق إلى الله، أما البدر فهو النبى (ﷺ) والهلال هو المبلِّغ عن العارف كأصحاب الأنبياء وتلاميذ العارفين، والكرم هو الوجود الممكن الحادث. وهكذا كل معنىً هو رمز لمعنى صوفى روحى، بعيد تماماً عن دلالته العامة، وعن دلالته الشعرية المعروفة فى شعر الخمر، وكانت براعة الشاعر فى تقديم رمزه الشعرى على هذه الصورة المكتملة الشائقة.

والخمر مذكورة فى القرآن على أنها أم الخبائث، إلا أنها ذكرت أيضا على أنها ستكون أنهاراً ينهل منها الشاربون ويعلّون فى جنة الخلد، فقال تعالى «وأنـهَارٌ مِنْ خَمْرٍ لَذَّةٍ للشَّاربين»[١٧١]. وهذه الخمر هى التى رمز لها ابن عربى فى قوله :

واشْرَبْ سُلافَةَ خَمْرِها بِخُمَارِها	واطـرَبْ على غَرِدٍ هُنَالِكَ يُنْشِـدُ
وسُـــلافَةٍ مِنْ عَهْدِ آدمَ أَخْبَـرَتْ	عن جَنَّةِ المَأْوَى حَدِيثاً يُسْنَـدُ[١٧٢]

وقدم شعراء الفرس الصوفيون رمز الخمر فى أشعارهم، وفى القصص الشعرى الرمزى فرمزوا للطريق الصوفى والإصرار على المضى فيه، برغم الملامة والعذل، حيث نرى السالك فى الطريق يصر على شرب الخمر، فيلام ويذم، وبرغم أن رمز الخمر فى شعر الخيام لا يقبل على أنها خمر صوفية إلا أنها قد فسرت كذلك، فهو يطلبها بكل سبيل وبإصرار شديد ولا يرضى عنها بديلاً، إنها غاية فى ذاتها، يقول فى إحدى رباعياته:

انغلقتْ شفاهُ «داود»
لكن العندليبَ في مزمار «بهْلوي» المقدس
يستصرخُ الوردةَ أن تكسوَ خدَّها الشاحب :
«النبيذَ، النبيذَ، النبيذَ، النبيذَ الأحمـر»[١٧٣]

أمـا «جلال الدِّين الرُّومي»، فيقدم الخمر الصوفية في طريق المحبة الإلهية، ففي ديوانه «شمس تبريز» يصور خمر الحب الإلهى تصويراً بديعاً نقتبس منه قوله :

«يارب لقد اسكرتني خمرُ حبك، وتهدّم كلُّ شئ في بيت جسمي الطينيّ، لما آنسَ صاحبُ الكَرْم قلبي الموحش، اشعلت الخمرُ صدري، وامتلأت بها عُروقي، فلمّا شاهدته العين، سمعتُ هاتفاً يقول : احسنتِ يا خمرَ الملوك، وياكاساً عديمة المثال»[١٧٤].

• • •

وهناك رمز آخر صوفي، ليس رمزاً فنياً ولا شعرياً، ولكنه من أسس الفلسفة الصوفية في رؤية العالم وتفسيره، إنه «الإنسان الكامل» وهو مفهوم غامض غموضاً كبيراً، ونحن نستعين على فهمه بكتب المعاصرين ولاسيما المتخصصين فى التصوف، أما الذي في كتب الصوفية فهو أحَاجيُّ وألغاز ومعميات وطلسمات، ربما كانت مقصودة قصداً، إذ هى فى مركز الدائرة من مذهب «وحدة الوجود» والقائلين بتأليه الإنسان وأنسنة الإله، أو إحلال الناسوت في اللاهوت واللاهوت فى الناسوت.

فإذا سألنا ما هو «الإنسان الكامل» أو من هو «الإنسان الكامل»؟ فليس فى كتب الصوفية إجابة واحدة[١٧٥] ، بل لا إجابة مفهومة محددة، أما محاولات الباحثين المعاصرين لتفسير هذا المفهوم، فهى واضحة محددة يمكن فهمها واستيعابها فيرى «نيكولسون» أن صلة الصوفية بالنبى محمد (ﷺ) تقوم على المحبة وهذه المحبة جعلتهم يضعونه فى منزلة عظيمة «لأن النبى هو المجلى الأعظم لتلك الصلة الخاصة التى يطلق عليها الصوفية اسم الولاية، من حيث أنه يمثل فى نظرهم الإنسان الكامل، الذى تجلت فيه جميع الصفات الإلهية، فهو ولى من حيث باطنه، رسول من حيث ظاهره، ومقامه من حيث الولاية أعظم وأعلى في نظر الصوفية من مقامه من حيث النبوة والرسالة»[١٧٦]. وقد رأى ابن الفارض نفسه قريباً من النبى بمحبته له ومنسوباً إليه بهذه الولاية، فيرى نفسه متصلاً اتصالاً مباشراً بالنبى (ﷺ) حيث يأتيه في المنام فيقول له «أنت منى، ونسبك متصل بى» ويقول سبط ابن الفارض معلقاً على ذلك في مقدمته للديوان: وهذا النسب يكون أهلياً أو نسبة المحبة، وهى أقرب حيث قال :

نَسَبٌ أقربُ فى شرْعِ الهَوى   بيننا من نَسَبٍ من أبَويْ[١٧٧]

وهذا الجانب من مفهوم الإنسان الكامل مفهوم على هذا النحو، لا لبس فيه ولا غموض وليس الأمر على هذا النحو فى أغلب الكتب الصوفية، حتى تلك التى تعنى

بالمصطلحات وتفسيرها وشرحها، فهذا الجرجانى، يقول فـــى تعريفاته عن الانسان الكامل «هو الجامع لجميع العوالم الإلهية والكونية، الكلية والجزئية، وهو كتاب جامع للكتب الإلهية الكونية، فمن حيث روحه وعقله كتاب عقلى مسمى بأم الكتاب، ومن حيث قلبه كتاب اللوح المحفوظ. ومن حيث نفسه كتاب المحو والإثبات، فهو الصحف المكرمة المرفوعة المطهرة التى لايمسها ولا يدرك اسرارها إلا المطهرون من الحجب الظلمانية فنسبة العقل الأول إلى العالم الكبير، كما أن النفس الناطقة قلب الإنسان، ولذلك يسمى العالم بالإنسان الكبير»[١٧٨] وهذا من كلام ابن عربى، وهو كلام غامض مغلق، بعيد عن التحديد المعهود فى شرح المصطلحات، وقد علق الدكتور أبو العلا عفيفى- وهو من هو فى دراسة ابن عربى- على فقرة شبيهة بهذه فى «فُصوص الحِكَم» لابن عربى بقوله : «وقد وضع شراح الفصوص على هذه الفقرة شروحاً كثيرة، كلها غامضة ومضطربة لصعوبة النص والتفافه وتعقده » ، ثم يقدم هو اجتهاده فى تفسير النص المذكور».[١٧٩]

وربما كان الحلاج أول من تحدث عن النبى محمد (ﷺ) بعبارات رمزية ملغزة، اعتبرت الأصل فى فكرة الإنسان الكامل بَعْدُ، فقد جعل للنبى صورتين إحداهما قديمة وهى النور الأزلى، الذى كان قبل الأكوان ومنه استمد كل عالم وعرفان، والأخرى حادثة وهى «محمد» باعتباره نبياً مرسلاً وجد فى زمان ومكان معينين.[١٨٠] وهاتان الصورتان هما أول ما يقابلنا فى كتاب «الطواسين» حيث يقول :

«سِرَاجٌ من نور الغيب بدا، وعاد وجاوز السُرُج وساد، قمر تجلّى من بين الأقمار، كوكب بُرْجه فى فَلَك الأسرار، سمّاه الحق «أميًا» لجمع همّته، وحَرَميّاً لعظم نعمته، ومكّياً لتمكينه عند قُرْبته. شرح صدره ورفع قدره وأوجب أمره.. ما أخبر إلا عن بصيرته، وما أمر بسُنّته إلا عن حسن سيرته ... أنوارُ النبوّة من نوره برزت وأنواره من نوره ظهرت، وليس فى الأنوار نورٌ أنور وأظهر وأقدم فى القدم، سوى نور صاحب الحرم، همّتُه سبقت الهِمَم، ووجوده سبق العَدَم، واسمه سبق القَلَم؛ لأنه كان قبلَ الأُمَم والشِّيَم»[١٨١].

وعلى هذا النحو يمضي الحلاج فى تقديم صورة لا هى بشرية ولا هى إلهية، بل صورة أسطورية، تجمع بين الإلهى والبشرى، مثل صورة الآلهة اليونانية، وكان بذلك

فرصة لـ « ماسينيون » وغيره، ان يشتغل بتأويل هذه الألغاز ويمضى عمره فى تأويل هذا الكلام، وتقديم تفسير له، مستنداً إلى الأساطير والديانات والعقائد المختلفة مسقطاً رؤيته الغربية المسيحية على النصوص العربية الإسلامية.

أما ابن عربى، فبرغم انه قد جعل من النبى محمد (ﷺ) أكمل موجود فى هذا النوع الإنسانى[182]. فإنه نادراً ما يتحدث عن النبى باعتباره الإنسان الكامل، فأكثر حديثه عن الإنسان، الذى يجمع بين الناحيتين اللاهوتية والناسوتية، وهى فكرة مركزية فى مذهب وحدة الوجود عند ابن عربى.

إن غموض هذه الفكرة الشديد، قد فتح المجال للتأويل كما قلنا، وهذا التأويل يفتح المجال واسعاً لطرح الأفكار بكل ألوانها، وقد تجرأ بعض المعاصرين على الخلط والتشويش فى تأويل هذه المفاهيم، ومنهم أدونيس، كما سنرى بعد.

ولم يكن غريباً أن تتسم فكرة «الإنسان الكامل» في الإسلام، بهذا الغموض الشديد القابل للتأويل، وقد استمدت أصولها من مصادر يونانية، وغنوصية، ويهودية، ومانوية وإيرانية قديمة[183]. كما كان للشيعة تفسيراتهم لهذه النظرية، وكان ابن عربى هو صاحب أخطر تأثير فى التصوف الإسلامى المتأخر، وقد رأينا كيف نقل عنه الجرجانى برغم غموض فكره ورمزيته الشديدة، وكان ابن عربى متأثراً بمؤثرات شيعية ومؤثراً فى فكر الشيعة أيضاً، كذلك تأثر بالباطنية والإسماعيلية فهذا الفكر نشأ فى بيئة إيرانية أساساً وكانت الأفكار الإيرانية من المؤثرات فى فكره وفكر غيره من المتصوفة كما أوضح من درسوا أصول هذه النظرية من المعاصرين. وفكرة الإنسان الكامل قد اكتملت عند ابن عربي، فابن عربى يرى – كما يقول شيدر «أن الله والإنسان والعالم كلها في جوهرها ومضمونها شئ واحد تماماً... والإنسان مفهوماً على هذا النحو بمثابة خليفة عن الله، فيه تتجلى الألوهية ويستمر تجليه خلال العصور أولاً – بعد النبى – فى الولى خصوصاً، وللأولياء طبقات مرتبة، يقوم على ذروتها القطب»[184] والقطب هو الغوث وهو واحد في الزمان الواحد، حيث أنه يكون موضع نظر الله من العالم، أما الشيعة فيجعلون مكان القطب الإمام، فالإمام المستور عند الشيعة يحمل صفات القطب.

وقد صور الشيعة الإمام على بن أبى طالب في صورة هذا «الإنسان الكامل»، بل فى صورة الإله، فى خطبة موضوعة على لسانه بعنوان «خطبة البيان»[185]. فالإنسان

الكامل عند الشيعة إذن هو الإمام، سواء على بن أبـي طالب أم الأئمة من بعده، أم الإمام المستور، فالإمام عندهم هو علة وجودية يستند إليها الكون، والأئمة على اختلاف عهودهم هم الأقطاب أو الدعائم التى يقوم عليها صرح الوجود(١٨٦). وهـذه المسألة مرتبطة بالتصوف أشد ارتباط وليست مسألة شيعية بحتة، ويقول أبو ريان «إن ابن تيمية كان على حق حينما قال عن السهروردى إنه يفضل الفيلسوف على النبى كابن عربى، وأنه ادعى النبوة، كما قال غيره من مؤرخى سيرته»(١٨٧).

• • •

وإذا كان «الإنسان الكامل» عند الحلاج هو محمد (ﷺ)، وعند السهروردى هو الفيلسوف المتأله : Theosophis، وعند الشيعة هو علي أو الإمام ظاهراً أو مستوراً، فإن الصوفية جميعاً قد اتفقوا على شخص جعلوه من الخالدين، لا يموت ولا يحده مكان، وقد رفعوه إلى هذه المرتبة بتأويل لآيات القرآن الكريم الواردة فى سورة الكهف(١٨٨).

ففى هذه الآيات قصة العبد الصالح الذى سعى موسى لمقابلته والتعلم منه، وهذا العبد الصالح فى تأويل الصوفية هو «الخِضْر». فهو من أهل الحق، وهو يعلم الغيب، وعلمه للغيب يجعله يفعل ما يخالف ظاهر الشرع والأدب.

ويقول آسين بلاثيوس: إن الخضر شخص أسطورى جُسِّم فيه الاتجاه الاستسرارى فى الإسلام الأخبار اليهودية المسيحية الخاصة بإلياس (إيليـا) والقديس جورج ممزوجة بأسورة اليهودى التائه(١٨٩). ولا نريد أن نعود مرة أخرى لمناقشة التأثير والتأثر، وقد أشرنا إلى أصل القصة فى القرآن الكريم، كما أن الخضر مذكور فى الشعر القديم(١٩٠) قبل ابن عربى وبعده.

وفى السيرة الشعبية يقوم الخضر بدور خارق، إذ ينقذ البطل من ورطة كبيرة، لم يكن له قبل بها، وهو دور كونى أكبر من دور البطل(١٩١).

ويتحدث ابن عربى عن الخضر فى الفتوحات المكية وفى غيره من مؤلفاته، وهو يقول إنه حى، فقد أطال الله عمره إلى الآن (إلى زمن ابن عربى) ويذكر أنه قد رأى من رآه، ثم يذكر أنه رآه ولم يعرفه. ثم ذكر أنه رآه أيضاً في تونس على وجه الماء يسعى، ثم أتى إليه وكلمه، ثم انصرف وما ابتلت قدماه. ثم رآه يصلى فى الهواء على حصير قد بسط على قدر علو سبعة أذرع(١٩٢).

وفى رسالة يشرح فيها ابن عربى عبارة لأستاذه عبد العزيز المهدوي، هى قوله «علماء هذه الأمة أنبياء سائر الأمم» وسماها «رسالة الولاية والنبوة»، يبين ابن عربى أن الولى أعلى مرتبة من النبى؛ لأن النبى يتعلم من الولى، فالأولياء يدركون فى اليقظة ما يدركه غيرهم فى المنام، والنبى يخبر بواسطة الملك بينما الولى يخبر بالإلهام، والخضر هو مثال الولى، بينما موسى المذكور معه في القرآن هو النبى الذى يتعلم منه. وعبد العزيز المهدوى أستاذ ابن عربى هو صورة القطب أو الغوث في زمانه، وابن عربى نفسه هو وريثه، أو هو القطب والغوث فى زمانه أيضاً. وكل منهما يمثل الإنسان الكامل فى زمانه.

وابن عربى لم يصرح بهذا، وانما يمكن استنتاج ذلك من كلامه في الرسالة المذكورة إذ يقول **«ان الخضر قال لموسى (لن تستطيع معى صبراً، وكيف تصبر على ما لم تحط به خبرا) فلو كانا فى مقام واحد لما قال له (ما لم تحط به خبرا) ومن حصل فى مقام، فلاشك أنه قد أحاط به، فلما اختلف المقام، لم يتعد كل واحد منهما مقامه، وقد تساوياً فى الإنكار، ولولا قطع البلعوم لأظهرت هنا سراً، يهتز له العرش وما حواه، لكن في هذا تنبيه وغنية»**[١٩٣]. وكان عبد العزيز المهدوى هذا على استعداد للقيام بدورخارق شبيه بدور الخضر، إذ هو يعلم الغيب، فى أقل تقدير، وابن عربى يقطع بهذا إذ يقول : **«ومن مكاشفاته، رضى الله عنه، كنت أزوّر المسألة فى نفسى فى منزله أسأله عنها، إذا أتيته، فإذا قعدت بين يديه، تكلم لى عليها قبل أن أسأله عنها، ثبت ذلك عندى تجربة»**[١٩٤].

وما دام **«الخضر»** أهم من النبى فإن ظهور النبى وتكليمه البشر أقرب متناولاً من ظهور الخضر نفسه، إذ يعطى المفتاح الذى به يستطيع من امتلكه رؤية الخضر، فقد جاء فى الرسالة القشيرية أن **«إبراهيم بن ادهم»** رأى فى البادية رجلاً علمه **«اسم الله الأعظم»** فدعا به بعده، فرأى الخضر عليه السلام، قال له : **«إنما علمك أخى داود اسم الله الأعظم»**[١٩٥] فالخضر إذن هو رمز الإنسان الكامل، الإنسان الإلهى، أو الإله الإنسانى، هو البطل الأسطورى الخارق الذى يطوى الزمان والمكان تحت إبطه، لا تعوقه الجبال ولا الأنهار ولا البحار إنه الرجل الأخضر Green Man الذى كان يصلي على الماء أيام ابن عربى. والذى يظهر فى الهند، ربما حتى اليوم، وقد صور **«إدريس شاه»** فى كتابه **«الطريق الصوفى»** مقابلة مع الخضر، على هيئة قصة عن الوظائف الخارقة

للطبيعة، وهى رائجة بين معلمى الدراويش في الهند[١٩٦]، وبما أن هذا الرمز الصوفى قد حمل كل هذه الصفات، فلابد أن يكون له أثر فى الشعر المعاصر باعتباره أسطورة ورمزاً صوفياً.

• • •

ومن الخصائص الرمزية فى تراث الصوفية كلامهم على الحروف، فقال سهل بن عبد الله التسترى: «إن الحروف هى الهباء، وهى أصل الأشياء فى أول خلقتها، ومنها تألب الأمر وظهر الملك»[١٩٧]. وهذه الرمزية كانت معروفة فى تراث القبالة اليهودية، وعند القرامطة، والباطنية، اما ابن عربى فيعد الكلام على الحروف من علم الأسرار أو طريق الأسرار كما يسميه، فيقول «اعلم- وفقنا الله واياكم- أن الحروف أمة من الأمم، مخاطبون ومكلفون، وفيهم رسل من جنسهم، ولهم أسماء من حيث هم، ولا يعرف هذا إلا أهل الكشف من طريقتنا، وعالم الحروف أفصح العالم لساناً، واوضحه بياناً، وهم على أقسام، كأقسام العالم المعروف فى العرف»[١٩٨].

ويعرف القاشانى الحروف بأنها الحقائق البسيطة من الأعيان[١٩٩]. وهناك مصطلح آخر اختص به ابن عربى هو «الحروف العاليات» وهى الشئون الذاتية الكائنة في غيب الغيوب كالشجرة فى النواة، وإليها أشار الشيخ قدس الله سره بقوله :

كُنّا حروفا عاليــاتٍ لـمْ نُقَــلْ ... متعلّقــاتٍ فـي ذُرَى أعلـى القُــلَلْ
أنا أنتَ فيهِ، نحنُ أنتَ، وانتَ هُــو ... والكلُّ في هُوهُو، فَسَلْ عن مَنْ وَصَلْ[٢٠٠]

وبعيداً عن الأسرار والرمزية والباطنية كانت هناك محاولات لتفسير الحروف المقطعة في أوائل سور القرآن الكريم، ورويت أحاديث كثيرة فى هذا المضمار، كما كانت هناك محاولات لتفسير البسملة، وغيرها من العبارات الافتتاحية، ففي حديث منسوب إلى النبى، رواه ابن كثير في مقدمة تفسيره، أن عيسى بن مريم- عليه السلام- أسلمته أمه إلى الكتاب ليعلمه فقال له المعلم : اكتب، فقال: ما أكتب ؟ قال : بسم الله، قال له عيسى: وما باسم الله؟ قال المعلم : ما أدرى، قال له عيسى: الباء بهاء الله، والسين سناؤه، والميم مملكته، والله إله الآلهة، والرحمن رحمن الدنيا والآخرة، والرحيم رحيم الآخرة، قال ابن كثير: وقد يكون من الإسرائيليات والله أعلم[٢٠١].

ولا تحمل رمزية الحروف إيحاءات ولا استعارات ولا صوراً شعرية، وقد يكون استعمال «النفرى» لرمزية الحروف استثناءً من ذلك، فهو قد حمل رموز الحروف إيحاءات جعلتها حبلى بمعان عميقة وخيال رحب، استفاد منها الشعراء المعاصرون كثيراً. يقول «النفرى» «وقال لى : **الحرف يسرى حيث القصد، جيم جنة، جيم جحيم**»[٢٠٢]. وقال فى موقف العهد : «**وقال لى الحرف يسرى فى الحرف حتى يكونه، فإذا كانه سرى عنه إلى غيره، فيسرى فى كل حرف، فيكون فى كل حرف، وقال لى : إذا نطقت بالحرف رددته إلى المبلغ الذى تطمئن به، فيسرى بحكم مبلغه فى الحروف، فيسرى إليك حكم السوى، وقال لى : الحرف الحسن يسرى فى الحروف إلى الجنة، والحرف السوء يسرى فى الحروف إلى النار، وقال لى : انظر ماحرفك ومامبلغك**»[٢٠٣].

فالحرف فى هذه النصوص الجميلة وفى غيرها عند النفرى، رمز للسلوك الصوفى، والمجاهدة الروحية الخالصة، وقد تصيب هذه المجاهدة، وقد تخطئ، كالعمل، قد يقبل وقد يرد، قد يؤدى إلى الجنة أو إلى النار، وهو - أى الحرف- كالعقبة، أو كالصراط، فإذا «**جزت الحرف وقفت في الرؤية**»[٢٠٤].

• • •

رمز آخر- وأخير- عُني به الصوفية هو رمز الطبيعة، فقد نظروا إلى المخلوقات جميعاً على أنها مجلى من مجالى الحق، والجمال الإلهى، ولابد أن يكون الشجر والأنهار والورد وكل مظاهر الجمال في الطبيعة مصدراً من مصادر الإعجاب، ورمزاً من رموز الصوفية الشعرية الجميلة، وكانت الحديقة بما احتوت من ماء، وعصافير وشجر وورود تجسيداً لجمال الطبيعة اهتم بها الصوفية اهتماماً خاصاً. ويقول الدكتور ثروت عكاشة «**شغلت الحديقة فكر متصوفى الإسلام، اكثر مما شغلت فكر غيرهم من المسلمين، فهى مفزعهم الأول في الحياة الدنيا، حلمهم الكبير فى الآخرة، أو لم ير «جلال الدين الرومى»** أن كل ما فى الحدائق من زهور ومياه، وينابيع وأشجار هى تجلى الجمال الإلهى، والمثال الأمثل للجنة العليا، وتتنسم الصوفية فى كل وردة نفحة من عطر الجنة وتسمع الصوفية فى حفيف الورود إلى تسبيحها لله «**وإنْ مِنْ شَئٍ إلا يُسَبِّحُ بِحَمْدِهِ**» وكان «**ذو النون المصرى**» يعلم مريديه أسرار هذا التسبيح الذي تشارك فيه الخليقة كلها قبل القديس «**فرنسيس الأسيزى**» بأربعة قرون»[٢٠٥]

والعشق الإلهى مرتبط بجمال الذات الإلهية؛ ولهذا كان ارتباط العاشق والمحب الصوفى بالطبيعة هو ارتباط بجمال الحق، وقد صور ابن الفارض حبه الإلهى ممتزجاً بتمجيده للطبيعة ومجالى الجمال فيها، تصويراً جميلاً فيه تمجيد لمظاهر القدرة الإلهية، وصور الجمال، التى هى صورة الحق، باعتبار كل ما فى الوجود إنما هو مجلى من مجالى جمال الذات المقدسة، فقال :

تَرَاهُ إنْ غـابَ عنّي كلُّ جـارحـةٍ	في كلِّ مـعنىً لطيفٍ رائقٍ بَهِـجِ
في نغمةِ العُود والنّاي الرّخيم إذا	تآلفـا بـين ألحـانٍ مـن الهـزَجِ
وفي مَسارح غِزْلان الخمائل في	بَرْدِ الأَصائل والأصبـاح في البَلَجِ
وفي مساقط أنداء الغمَام على	بِسَاط نور من الأزهَار مُنْتَسِجِ
وفي مَسَاحب أذيَال النّسيم إذا	أَهدَى إلىّ سُحَيْراً أطيبَ الأَرَجِ
وفي الْتِثَامِيَ ثغْرَ الكاس مُرْتشفاً	رِيقَ المُدَامةِ في مُستنزَهٍ فَرِجِ[٢٠٦]

فكل ما فى الطبيعة من أنغام وألحان، ومن غزلان، وخمائل، ومن نسيم وأنداء وغمام، كل ذلك الجمال مظاهر لجمال الذات المقدسة تثير فى الشاعر النشوة والرضا والحب والسكينة كأنه فى حضرة الواحد الخالق القدير.

وفى رباعيات عمر الخيام، يكاد رمز الطبيعة بما فيها من ورد وماء وعطر، وعشب وخمائل، أن يغلب رمز الخمر الذى هو عماد شعر الخيام فى رباعياته، ولهذا كان لعمر الخيام زهرة نسبت إليه، تنمو على قبره هى وردة «السنتفيولا»، وردة عمر الخيام التى وصفت بأنها أجمل الزهور قاطبة، والورد فى شعر الخيام رمز الحب والعشق، رمز الروح والوصال، كما قال فى إحدى رباعياته:

يُخيل لي أحياناً أنّ الوردة لا تحوز احمرارها القاني
إلا من تربة رواها دمُ قيصرٍ دفين،
وكل زهرة من الياسنت فى ثوب الحديقة
هبطتْ في حضنها من رأس محبوبٍ لنا ذات يوم[٢٠٧]

وإذا كانت الخمر رمز الفناء والتوحد مع ذات الحق، فإن الحديقة رمز السكون والأبدية، رمز المحبة والخلود، يقول الخيام في رباعية أخرى :

اجعل الكَرْمَة زاداً لحياتي المضمحلّة،
وإذا متُّ فغسّــلني بالنبيـــذ،
ثم مدِّد جسدي في ظلال الورق الحي،
في مكان غير مأهول برُكنٍ في حديقة(٢٠٨)

وفى شعر المدائح النبوية رمزية ارتبطت بوصف الروضة الشريفة التى بين قبر النبى (ﷺ) ومنبره، حيث قال الرسول(ﷺ) **ما بين قبرى ومنبرى روضة من رياض الجنة**، وهى رمز للجنة الموعودة، حيث لقاء الأحبة والخلود فى الأبدية.

وهكذا استعمل الصوفية رموزاً عديدة، منها الخمر والمرأة، ومنها الطبيعة والحروف، إضافة إلى رمزية البطل الأسطورى، أو الإنسان الإلهى، كما تجسد فى الإنسان الكامل المعبر عن الصفات الإلهية ممتزجة بالصفات البشرية، ومَثَّلَ «علي بن أبي طالب» عند الشيعة نموذجاً له، ومَثَّلَ «الخضر» عند الصوفية نموذجاً آخر. وكل ذلك قد أثرى الأدب الصوفى وجعله مصدراً أصيلاً ومنبعاً ثراً للشعر المعاصر.

• • •

هوامش الفصل الأول

(١) المعجم الفلسفى : مجمع اللغة العربية، القاهرة ١٩٨٣، ص ٤٦.

(2) Encyclopaedia Britannica, Vol. 12, 15th ed. London, 1973-1974, p. 786.

(٣) الجرجانى (أبو الحسن على بن محمد المعروف بالسيد الشريف): التعريفات، دار الشئون الثقافية، بغداد ١٩٨٦، ص ٣٨.

(4) Idries Shah; The way of the sufi, Penguin Books, London, 1968, p. 13.

(5) Encycl. Brit; Op. Cit., p. 786.

(٦) عرف الدكتور أبو الوفا الغنيمى التفتازانى التصوف تعريفاً جامعاً بقوله : «التصوف فلسفة حياة تهدف إلى الترقى بالنفس الإنسانية أخلاقياً، وتتحقق بواسطة رياضات عملية معينة تؤدى إلى الشعور فى بعض الأحيان بالفناء فى الحقيقة الأسمى، والعرفان بها ذوقاً لا عقلاً، وثمرتها السعادة الروحية، ويصعب التعبير عن حقائقها بألفاظ اللغة العادية؛ لأنها وجدانية الطابع وذاتيته (مدخل إلى التصوف الإسلامى، دار الثقافة القاهرة ط٤، ١٩٨٦م ص ٨).

(٧) ألبرت أشفيتسر : فلسفة الحضارة، ترجمة عبد الرحمن بدوى، القاهرة، ١٩٦٣م، ص ٣٦٩.

(٨) انظر: أبو حامد (محمد بن محمد) الغزالى : المنقذ من الضلال، مكتبة الجندى، القاهرة، ١٩٧٣، ص ٣٣-٣٤.

(٩) محمد على أبو ريان : أصول الفلسفة الإشراقية عند شهاب الدين السهروردى، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية، ١٩٨٧م، ص ٢٣.

(١٠) د. بديع محمد جمعة : من روائع الأدب الفارسى، دار النهضة العربيــة ، بيروت، ١٩٨٣، ص ١٠٢.

(١١) انظر : Encyclopaedia of philosophy: vol. 5, p. 90

(12) Encycl. Brit; Op. Cit, p. 786.

(١٣) كلمة بوذا ليست اسما لعلم، ولكنها فى الأصل تعنى الحكيم، ثم أصبحت تطلق على جوتاما سداراتا Joutama siddaratha فى القرن السابع ق.م.، حول حياة بوذا راجع :

Ananda K. Coomarasawamy and The sister Nivedita; Myths of the Hindus & Buddhists, Dover publications, inc. New York, 1967, pp. 245-247.

(١٤) كولن ولسن: الشعر والصوفية، ترجمة عمر الديراوى أبو حجلة ، دار الآداب، بيروت، ط ٢، ١٩٧٩، ص٨ .

(15) Encycl. Brit; Op. Cit., p. 786.

(١٦) انظر: كولن ولسن، الشعر والصوفية ص ١١.

(١٧) كولن ولسن : المرجع السابق ، ص ١٥٦.

(١٨) يقول كولن ولسن: فى القرن التاسع عشر اكتشفنا فجاة ما يمكن تسميته التوق الجمالى للتجربة الصوفية، أى رفض متطلبات الحياة اليومية بغية نوع أكثف من التجربة الروحية، ص ١٢٣.

(19) Encyclopaedia Britannica; vol. 9, p.964.

(20) Op. Cit. Vol. 9, p. 955.

(٢١) ترجم يحيى حقى ديوانه «همس الملاك» من اللغة الإنجليزية إلى اللغة العربية سنة ١٩٧١م، وهو منشور فى كتابه «هذا الشعر» من سلسلة أعماله الكاملة، هيئة الكتاب، القاهرة، ١٩٨٨م.

(٢٢) النفــــرى (محمد بن عبد الجبار) : المواقـف والمخـاطبات، تحقيق آرثـــر أربرى وتقـديم د. عبد القادر محمود، هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٨٥م، ص ٢٤٨.

(٢٣) د. محمد على أبو ريان: أصول الفلسفة الإشراقية، الإسكندرية، دار المعرفة الجامعية، ١٩٧٨، ص ٨٦.

(٢٤) د. محمد على أبو ريان: الإشراقية مدرسة أفلاطونية إسلامية، (ضمن كتاب : الكتاب التذكارى شهاب الدين السهروردى. دار الكتب، القاهرة، ١٩٧٠م، ص٥٧).

(٢٥) د. زكى نجيب محمود : مع الشعراء، القاهرة، دار الشروق، ط٦، ١٩٨٣م، ص ٢١٧.

(٢٦) ديوان البحـــترى : جـ١، تحقيق حسن كامل الصـيرفى، ط٢ دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٢م، ص ٢٠٩.

(٢٧) أرشيبالد مكليش : الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى، دار اليقظة العربية، بيروت ١٩٦٣م، ص ١٥.

(٢٨) انظر : مقدمة د. يوسف مراد لكتاب «الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة للدكتور مصطفى سويف، دار المعارف ط ٤، القاهرة، ١٩٨١م، ص٢.

(٢٩) جان بارتليمى : بحث في علم الجمال، ترجمة : د. أنور عبد العزيز، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٠م، ص٦١٦.

(٣٠) أبو حامد الغزالى : المنقذ من الضلال، ص ٧٤-٧٥.

(٣١) النفرى : المواقف والمخاطبات ص ١٤٤.

(٣٢) كولن ولسن: الشعر والصوفية، ص ٣٤٩.

(٣٣) جان بارتليمى : بحث فى علم الجمال، ص ٢٨٢.

(٣٤) مقدمة ديوان ابن الفارض، تحقيق د. عبد الخالق محمود، الطبعة الأولى، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٤م، ص٢٩.

(٣٥) أبو حيان التوحيدى : الإشارات الإلهية تحقيق د. عبد الرحمن بدوى، وكالة المطبوعات، الكويت - بيروت ، ١٩٨١م، ص ٤٨.

(٣٦) النفرى : المواقف والمخاطبات ص ١١٥.

(37) Encycl. Brit.; Op. Cit, Vol. 9, p. 944.

(٣٨) انظر: مقدمة الدكتور عبد الرحمن بدوى للإشارات الإلهية لأبى حيان التوحيدى.

(٣٩) نشره الدكتور عبد الرحمن بدوى في كتابه : الأفلاطونية المحدثة عند العرب، وكالة المطبوعات، الكويت، ١٩٧٧م.

(٤٠) د محمد غنيمى هلال: الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٧٦م، ص ٩٤.

(٤١) د. زكى مبارك : المدائح النبوية في الأدب العربى، دار الشعب، القاهرة د.ت، ص ٢٠١، ٢٠٢.

(٤٢) ديوان المتنبى : بشرح عبد الرحمن البرقوقى، دار الكتاب العـــربى، بيروت، ١٩٨٠م، جـ٤ ص ١٤٦-١٤٧ .

(٤٣) د. شوقى ضيف : فصول فى الشعر ونقده، دار المعارف ط٢، القاهرة ١٩٧٧م، ص ٧٧.

(٤٤) ســـــامى الكيالى : السهرودى، نوابغ الفكر العربى، دار المعارف، القاهرة، ط١، ١٩٦٦م، ص ١٠٣-١٠٤.

(٤٥) انظر: مجموعة رسائل الإمام الغزالى (٤) دار الكتب العلمية، بيروت، لبنان ١٩٨٦م

(٤٦) رسالة الولاية والنبوة لابن عربى، تحقيق د. حامد ظاهر، مجلة ألف، الصادرة عن الجامعة الأمريكية بالقاهرة عدد (٥) ربيع ١٩٨٥ ص ٢٠. وقد مدح ابن عربى النفرى فى هذه الرسالة.

(47) Encycl. Brit. Op. Cit., Vol. 9, p. 944.

(48) Idries Shah; Op. Cit., p. 30.

(٤٩) أبو نصر السراج الطوسى : اللمع، تحقيق : د. عبد الحليم محمود وطه عبد الباقى سرور، دار الكتب الحديثة بالقاهرة، ومكتبة المثنى ببغداد، ١٩٦٠م، ص ٦٣.

(٥٠) أحمد ديدات: الله فى العقيد المسيحية، ترجمة أحمد عثمان، المختار الإسلامى، القاهرة، ١٩٩١م، ص ٦٠. والآية المذكورة هى رقم ١١ من سورة الشورى.

(٥١) نفس المرجع ص ٦١، ٦٢.

(٥٢) د. عبد الرحمن بدوى : شطحات الصوفية ، ط٣ دار القلم، بيروت وكالة المطبوعات، الكويت ، ١٩٨٨م ، ص ١٩، ٢٠ ، ويرى الدكتور بدوي أن إله اليهود إرهابى، وفى تصوير مماثل يقول الدكتور محمد بيومى مهران: إله اليهود فى توراتهم وفى التلمود خاصة هو ذات غريبة أشبه بملك مجنون، يغضب فيأتى من الأفعال ما يعود ويندم عليه (دراسات فى حضارات الشرق القديم- إسرائيل، ص ٣٢٨ ومابعدها) الإسكندرية د.ت.

(٥٣) أبو الحسن الأشعرى : مقالات الإسلاميين واختلاف المصلين، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ط١، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ١٩٥٠، جـ١ ص ٢٦٣، وانظر نفس الكتاب ص ٢٦٠، ٢٦١ حيث ذكر نظرة أهل السنة وأصحاب الحديث وهى صورة مغايرة مأخوذه من القرآن مباشرة.

(٥٤) ابن عربى : الفتوحات المكية، تحقيق د. عثمان يحيى، هيئة الكتاب، القاهرة، ١٩٧٦م، السفر الثالث ص٣٣٧.

(٥٥) انظر : السلمى : غلطات الصوفية، تحقيق د. عبد الفتاح النادي، مطبعة الإرشاد، القاهرة، ١٩٨٥، ص ١٨٩.

(٥٦) المعجم الفلسفى: مجمع اللغة العربية، القاهرة ١٩٨٣م، ص ١٩٩، ويقول الدكتور أبو الوفا التفتازانى: يختلف سلوك الصوفية فى حال الفناء، فبعضهم يعود منه إلي حال البقاء، فيثبت الإثنينية بين الله والعالم، وهذا هو الأكمل بمقياس الشريعة (مدخل إلى التصوف الإسلامى ص ١١٢).

(٥٧) الحلاج (الحسين بن منصور): ديوان الحلاج، صنعه وأصلحه : كامل مصطفى الشيبى، بغداد ط١، ١٩٧٤، ص ٥٠.

(٥٨) نفس المصدر : ص ٥٥.

(٥٩) نفس المصدر السابق، ص ٦٤. والأبيات فى رسالة الغفران للمعرى وله رأى فيها (تحقيق بنت الشاطئ ص ٤٥٥).

(٦٠) نيكولسون: في التصرف الإسلامى وتاريخه، بحوث ترجمها د. أبو العلا عفيفى، مكتبة الأنلجو المصرية، القاهرة ١٩٥٦م، ص ٨٤.

(٦١) انظر : د. أبو العلا عفيفى، فُصوص الحِكَم، ط ٢ دار الكتاب العربى، بيروت، ١٩٨٠م، المقدمة ص ١٧و ١٨.

(٦٢) انظر: مقدمة الدكتور عبد القادر محمود لكتاب النفرى، القاهرة ١٩٨٥م.

(٦٣) النفرى : المواقف والمخاطبات ص ٨٩.

(٦٤) النفرى : نفس المصدر ص ٩٠.

(٦٥) ديوان ابن الفارض: ص ٨٦.

(٦٦) ديوان ابن الفارض: ٨٨.

(٦٧) المصدر السابق : ٩٥.

(٦٨) نفس المصدر : ص ١٠٣.

(٦٩) نفس المصدر : ص ١٠٩، ١١٠.

(٧٠) ديوان ابن الفارض : ص ١١١.

(٧١) أبو الوفا التفتازانى : مدخل إلى التصوف الإسلامى ص ١٩٩.

(٧٢) آسين بلاثيوس: ابن عربى، حياته، ومذهبه، ترجمة. د عبد الرحمن بدوى، دار القلم، بيروت، ١٩٧٩م، ص ٢٢٨.

(٧٣) د. أبو العلا عفيفى، مقدمة فصوص الحكم لابن عربى ص ٢٦.

(٧٤) ابن عربى : فصوص الحكم ص ٥٣.

(٧٥) ابن عربى : ترجمان الأشواق ، دار بيروت للطباعة، ١٩٨١م، ص ١٠، ١١.

(٧٦) ابن الفارض: ديوانه ص ١٧٠.

(٧٧) الحلاج (الحسين بن منصور): كتاب الطواسين، طبعة دار النديم للصحافة، القاهرة ١٩٨٩م (مصورة عن طبعة بيروت ١٩٧٢م)، ص ١٦.

(٧٨) المرجع السابق : ص ٢٢.

(٧٩) النفرى : المواقف والمخاطبات ص ١٣٧.

(٨٠) منطق الطير لفريد الدين العطار النيسابورى، ترجمة د. بديع محمد جمعة، دار الأندلس ط٣، بيروت ١٩٨٤م، ص ١٤٣.

(٨١) انظر : معجم أعلام الفكر الإنسانى، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ١٩٨٤م، ص ١٦٣-١٧٠.

(٨٢) انظر عنه : د. عمر موسى باشا : العفيف التلمسانى، شاعر الوحدة المطلقة، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٨٢م.

(٨٣) القاشانى : اصطلاحات الصوفية، تحقيق د. محمد كمال جعفر، هيئة الكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م، ص ١٠٥.

(٨٤) ماكدونالد : الله، ترجمة إبراهيم زكى خورشيد، دار الشعب، القاهرة ١٩٧٩، ص ٢٩. (وهو مقاله فى دائرة المعارف الإسلامية).

(٨٥) فريد الدين العطار: منطق الطير ص ٢١٢.

(٨٦) ابن عربى : الفتوحات المكية، السفر الثالث، تحقيق د. عثمان يحيى، هيئة الكتاب، القاهرة، ١٩٧٤م، ص ١٠٠.

(٨٧) ابن عربى : نفس المصدر ص ١٠٢.

(٨٨) انظر: أصول الفلسفة الإشراقية، عند شهاب الدين السهروردى، دار المعرفة الجامعية، الاسكندرية ١٩٨٧م، ص ١٧٥.

(٨٩) راجع : د. أبو العلا عفيفى، شرح فصوص الحكم جـ٢ ص ٣٢٩ ومايتلوها.

(٩٠) انظر: د. زكريا إبراهيم، مشكلة الحرية، مكتبة مصر، القاهرة، ط٣، ١٩٧١م ، ص ١٤٤، ١٥٥.

(٩١) ابن عطاء الله السكندرى : التنوير فى إسقاط التدبير، تحقيق موسى الوشى وعبد العال العرابى، مجمع البحوث الإسلامية، القاهرة، ١٩٧١م، ص ١١١.

(٩٢) النفرى : المواقف والمخاطبات ص ١٣٩.

(٩٣) المصدر السابق ص ١٤٦.

(٩٤) الوجودية بكل معانيها تتفق فى القول بأن الوجود سابق على الماهية، فماهية الكائن هى ما يحققه فعلاً عن طريق وجوده (انظر: د. عبد الرحمن بدوى، دارسات فى الفلسفة الوجودية، دار الثقافة، بيروت ط٣، ١٩٧٣م، ص ١٣).

(٩٥) د. عبد الرحمن بدوى : دراسات في الفلسفة الوجودية ص١٤.

(٩٦) د. محمد على أبو ريان : الفلسفة أصولها ومبادئها، الإسكندرية ١٩٧٨م.

(٩٧) النفرى : المواقف والمخاطبات ، ص ١٧٨، ١٧٩.

(٩٨) انظر: مقدمة د. أبو العلا عفيفى لفصوص الحكم ص ٣٥، ٣٦.

(٩٩) فريد الدين العطار : منطق الطير، ص ١٥٤.

(١٠٠) القشيرى (عبد الكريم بن هوازن) الرسالة القشيرية : تحقيق د. عبد الحليم محمود، محمود ابن الشريف. القاهرة دار الكتب الحديثة ١٩٧٢م، جـ٢ ص ٦١٩، وقال : قال ابن مسروق «رأيت سمنونا يتكلم فى المحبة فتكسرت قناديل المسجد كلها».

(١٠١) ابن عربى : اصطلاحات الصوفية، ملحق بالتعريفات للجرجانى: بغداد، دار الشؤون الثقافية، ١٩٨٦م، ص٢٤٥ .

(١٠٢) الحلاج : ديوان الحلاج ، ص٥٥.

(١٠٣) نفس المصدر السابق ص ٥٥-٥٦.

(١٠٤) النفرى : المواقف والمخاطبات، ص ١٣٠.

(١٠٥) النفرى : نفسه، ص ١٣٠.

(١٠٦) المنقذ من الضلال ص ٧٦-٧٧.

(١٠٧) أبو الوفا التفتازانى : مدخل إلى التصوف الإسلامى، ص ٨٦.

(١٠٨) القاشانى : اصطلاحات الصوفية، تحقيق د. محمد كمال جعفر، هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٨٤م، ص ٤٠.

(١٠٩) السراج : اللمع ص ٧٧.

(١١٠) نفس المصدر : ص ٨٨.

(111) Idries Shah; Op. Cit., p. 285.

(١١٢) انظر : د. محمد غنيمى هلال: الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٧٦م، ص ٢١٣.

(113) The Encyclopedia of Philosophy, vol. 5, Art; Love, London, 1972,p.90

(١١٤) د. غنيمى هلال : المرجع السابق ص ٢١٥.

(١١٥) نفس المرجع السابق ص ٢١٦.

(١١٦) د. زكريا إبراهيم : مشكلة الحب، مكتبة مصر، القاهرة، ١٩٧٩م، ص ١٤٠.

(١١٧) د. غنيمى هلال : المرجع السابق ص ٢٢٠.

(١١٨) د. زكريا إبراهيم : مشكلة الحب، ص ١٤٧، ص ١٥٦.

(١١٩) انظر: د. سليمان العطار: الخيال والشعر في تصوف الأندلس، القاهرة ١٩٧٩م، ص ٦٥، ٦٦.

(١٢٠) راجع ما سبق ، ص ٤٠ ، والفتوحات المكية، السفر الثانى، هيئة الكتاب، القاهرة، ص ٣١١، ٣١٢، ومواضع أخرى.

(١٢١) د. محمد على أبو ريان : أصول الفلسفة الإشراقية ص ١٦٥.

(١٢٢) انظر: د. عاطف جودة نصر: الرمز الشعرى عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت ط٣، ١٩٨٣م، ص ١٢٤.

(١٢٣) ابن عربى : ترجمان الأشواق، دار بيروت للطباعة، بيروت، ١٩٨١م، ص ٤٣، ٤٤.

(١٢٤) انظر: د. زكى نجيب محمود : طريقة الرمز عند ابن عربى في «ترجمان الأشواق» ص ٧١، (ضمن الكتاب التذكارى محيى الدين بن عربى، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٩م).

(١٢٥) د. محمد مصطفى حلمى : ابن الفارض سلطان العاشقين (أعلام العرب) المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٦٣م، ص ٢٤٧.

(١٢٦) نفس المرجع السابق ص ١٧٥، ١٧٦، وأيضا ص ١٦٩.

(١٢٧) جان بارتليمى : بحث في علم الجمال، ترجمة د. أنور عبد العزيز، دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٧٠م، ص ٤٩٤.

(١٢٨) برديائف : الحلم والواقع، ترجمة فؤاد كامل، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م، ص ٢٦.

(١٢٩) برديائف : نفس المرجع السابق ص ٣٥.

(١٣٠) الكتاب المقدس : نشيد الأناشيد (١-٤، ٢: ٣-٦).

(١٣١) القرآن الكريم : سورة يوسف، الآيات ٢٣-٣٢.

(١٣٢) ابن عربى : ترجمان الأشواق ص ٩٨-٩٩.

(١٣٣) ابن عربى : ترجمان الأشواق ص ١٢٣-١٢٦.

(١٣٤) قام المستشرق مونتجمرى وات بمحاولة لتفسير قصيدة ابن عربى «الأوانس المزاحمات» ومطلعها :

وزاحمنى عند استلامى أوانس أتـين إلى التطواف معتجزات

(ترجمان الأشواق ص ٣٢ ومابعدها) مستعينا بالتحليل النفسى عند كارل جوستاف يونج انظر:

The Women Pilgrims Psychological Reflection on A Mystical ode by; W.M.Watt.

(ضمن كتاب : الكتاب التذكارى محيى الدين ابن عربى، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٩٦٩، ص ١٠٧ ومابعدها).

(١٣٥) ترجمان الأشواق : ص ١٥٨.

(١٣٦) ابن عربى : ترجمان الأشواق ص ١٦.

(١٣٧) چان بارتليمي : بحث في علم الجمال ، ص ١١٢ .

(١٣٨) د. زكريا إبراهيم : مشكلة الحب، ص ١٢١.

(١٣٩) آسين بلاثيوس: ابن عربى حياته، ومذهبه، ترجمة د. عبد الرحمن بدوى، دار القلم، بيروت، ١٩٧٩م، ص ٢٤٣-٢٤٤.

(١٤٠) ابن الفارض: ديوانه ص ٥٠-٥١.

(١٤١) نفس المصدر السابق ص ٦٥-٦٦.

(١٤٢) انظر: كيركجارد : عمل الحب فى مديح المحبة، تقديم وترجمة فؤاد كامل، مجلة ألف، عدد ٥ ، القاهرة - الجامعة الأمريكية ١٩٨٥م، ص ١٠٦.

(١٤٣) انظر : The Protestant Mystics, Selected and Edited by; Anne fremantle with an introduction by' W.H.Auden, N.Y. 1965, pp. 30-31

(١٤٤) ابن عربى : الفتوحات المكية (عثمان يحيى) السفر الثانى، ص ٣٣٩-٣٤٠.

(١٤٥) انظر: د. زكريا إبراهيم: مشكلة الحب، ص ١٦٦.

(١٤٦) انظر : آسين بلاثيوس: ابن عربي، حياته ومذهبه، ص ٢٤٤.

(١٤٧) انظر : سورة النور، الآيتان ٣٠، ٣١.

(١٤٨) انظر: د. زكريا إبراهيم : مشكلة الحب، ص ١٦٢.

(١٤٩) نفس المرجع السابق ص ١٦٢ ومابعدها.

(١٥٠) آسين بلاثيوس : ابن عربى ص ٢٤٤.

(١٥١) الإشارة (العلامة، الدليل) شئ (أو حادثة أو فعل) مادى محسوس، يدل على شئ آخر... وتنقسم الإشارات إلى لغوية وغير لغوية (المعجم الفلسفى المختصر، ترجمة توفيق سلوم، دار التقدم، موسكو، ١٩٨٦، ص ٣٤).

(١٥٢) الرمز : علامة يتفق عليها للدلالة على شئ، أو فكرة ما، ومنه الرموز العددية والرموز الجبرية، ويقابل الحقيقة الواقعية (المعجم الفلسفى، مجمع اللغة العربية، القاهرة، ص ٩٢).

(153) J.R. Harmsworth; dictionary of literary Terms, Coles notes, Toronto, 1968, p. 119.

(١٥٤) السراج : اللمع ص٤١٣.

(١٥٥) نفس المصدر السابق ص٤١٤ .

(١٥٦) ابن عربي: رسالة الولاية والنبوة، تحقيق حامد طاهر، مجلة ألف، الجامعة الأمريكية بالقاهرة ١٩٨٥م، ص ٣٥.
(١٥٧) الجرجانى : التعريفات ، ص ٧٣.
(١٥٨) د. السيد إبراهيم محمد : قصيدة البردة لكعب بن زهير ومكانتها فى التراث الصوفى، مجلة ألف، عدد ربيع، ١٩٨٥م، ص ٥١.
(١٥٩) انظر : د. زكى نجيب محمود : طريقة الرمز عند محيئ الدين بن عربى فى ترجمان الأشواق، (الكتاب التذكارى، محيى الدين بن عربى، ص ٨٧-٨٨).
(١٦٠) ابن عربي : ترجمان الأشواق، ص ٤٥.
(١٦١) شرح ترجمان الأشواق : ص ٤٦-٤٧.
(١٦٢) ابن الفارض : ديوانه ص ٨٤-٨٥.
(١٦٣) نفس المصدر : ص ٩٨.
(١٦٤) المصدر السابق ص ١٧٩.
(١٦٥) سورة الحج، آية : ٢.
(١٦٦) القشيرى : الرسالة القشيرية جـ١ ص ٢٣٩.
(١٦٧) محمد أحمد بريرى : رمز الخمر فى الشعر العربى القديم، مجلة ألف، عدد ربيع ١٩٨٥م، الجامعة الأمريكية بالقاهرة، ص ٩٢.
(١٦٨) القشيرى : المصدر السابق : جـ١، ص ٢٣٦-٢٣٨.
(١٦٩) ديوان ابن الفارض : ص ٨٣.
(١٧٠) المصدر السابق : ص ١٨٩.
(١٧١) من الآية : ١٥ من سورة «محمد».
(١٧٢) ابن عربى : ترجمان الأشواق، ص ١١٤.
(١٧٣) عمر الخيام : الرباعيات، ترجمة بدر توفيق، أخبار اليوم، القاهرة، ١٩٨٩، ص ٣٠.
(١٧٤) نقلاً عن : نيكولسون : دراسات فى التصوف الإسلامى وتاريخه، ص ٩٣.
(١٧٥) يوضح د. أبو العلا عفيفى أن ابن عربى أطلق على مفهوم «الكلمة» Logos أكثر من عشرين مصطلحاً منها «الإنسان الكامل» ليدل على حقيقة واحدة، وأن ذلك متسق مع مذهبه فى وحدة الوجود، راجع مقالة «نظريات الإسلاميين فى الكلمة» مجلة كلية الآداب، الجامعة المصرية، المجلد ٢، جـ١، القاهرة، ١٩٣٤.
(١٧٦) نيكولسون: دارسات فى التصوف.... ص ١٦١.
(١٧٧) ديوان ابن الفارض : ص ٢٥-٢٦.
(١٧٨) الجرجانى : التعريفات : ص ٢٧.
(١٧٩) أبو العلا عفيفى : شرح فصوص الحكم جـ٢ ص ١١.
(١٨٠) انظر : أبو الوفا التفتازانى : مدخل إلى التصوف الإسلامى، ص ١٣١.
(١٨١) الحلاج : الطواسين، ص ٣-٤.
(١٨٢) ابن عربى : فصوص الحكم، فص حكمة فردية فى كلمة محمدية جـ١ ص ٢١٤ ومابعدها.

(١٨٣) انظر : هانز هينرش شيدر: نظرية الإنسان الكامل فى الإسلام مصدرها وتصويرها الشعرى (فى كتاب الإنسان الكامل في الإسلام د. عبد الرحمن بدوى، وكالة المطبوعات الكويت، ط٢، ١٩٧٦م).

(١٨٤) هانز . هـ. شيدر: المرجع السابق ص ٦٧.

(١٨٥) انظر نص هذه الخطبة فى كتاب عبد الرحمن بدوى : الإنسان الكامل... ص ١٣٩-١٤٣.

(١٨٦) د. محمد على أبو ريان : أصول الفلسفة الإشراقية، ص ١٠٧.

(١٨٧) نفس المرجع السابق : ص ١٠٧.

(١٨٨) سورة الكهف : الآيات ٦٠-٨٢. ويرى الدكتور نجيب محمد البهبيتى : أن هذا العبد الصالح (الخضر) هو صاحب جلجامش؛ لأن جلجامش هو موسى المذكور في هذه القصة، فهو غير موسى نبى بنى إسرائيل، انظر كتابه (المعلقة العربية الأولى، القسم الأول، الدار البيضاء، ط١، دار الثقافة، ١٩٨٢م)، وانظر عن : الخضر، مقال فى دائرة المعارف الإسلامية، الترجمة العربية جـ١٥ ص٣٤٧-٣٥٦ بقلم فنسنك، وفيه خلط كثير.

(١٨٩) آسين بلاثيوس : ابن عربى ... ص ٢٥.

(١٩٠) ورد اسم الخضر فى شعر للبحترى يقول فيه :

كُلّم لي الخِضْرُ فصيّرنى بعـــ ـــدك عَيْناً على عيّار البلاد

والعيار الذهاب فى الأرض هائماً، وهذه من صفات الخضر الموجودة عند الصوفية (انظر: ديوان البحترى جـ١ ص ٦٢٠ بتحقيق حسن كامل الصيرفى، ط٢، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٢م) كما ورد ذكره فى شعر البهاء زهير من قصيدة يمدح بها الملك العادل، فيقول :

أياديه بيضٌ في الوَرَى مُوسَوِيَّةٌ ولكنَّها تَسْعَى على قَدَم الخِضْر

وصورته هنا صورة أسطورية أيضا ولكنه مرتبط بالسياق القرآنى كما هو واضح من الشطر الأول من البيت (انظر: ديوان البهاء زهير، تحقيق محمد أبوالفضل إبراهيم، ومحمد طاهر الجبلاوى، ط٢، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢، ص١٠٠).

(١٩١) انظر: د. أحمد شمس الدين الحجاجى: مجلة الفنون الشعبية عدد ٢٩ (القاهرة ١٩٨٩م) حيث يقدم إحدى روايات السيرة الهلالية، وفى بحثه عن «مولد البطل فى السيرة الشعبية العربية» (عدد ٣٢، ٣٣، القاهرة ١٩٩١م).

(١٩٢) ابن عربى: الفتوحات المكية (عثمان يحيى) السفر الثالث، ص ١٨٠-١٨٤.

(١٩٣) ابن عربى : رسالة الولاية والنبوة، تحقيق حامد طاهر، مجلة ألف عدد ربيع ١٩٨٥م الجامعة الأمريكية بالقاهرة، ص ٢٣.

(١٩٤) نفس المصدر السابق ص ٣٠.

(١٩٥) القشيرى : الرسالة، جـ١ ص ٥٥.

(196) Idries Shah; Op. Cit., p. 171.

وفي القصة المذكور يخرج الخضر من الماء وقد لبس حلة خضراء، وهذا الوصف يوافق التفسير الشرقى القديم بأنه أخضر لتدليه فى عين الحياة، وأنه كان فى الأصل كائناً بحرياً (دائرة المعارف الإسلامية ص ٣٥٣ مرجع مذكور).

(١٩٧) ابن مسرة : كتاب خواص الحروف، تحقيق د. محمد كمال جعفر (من تراث ابن مسرة) المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، ١٩٨٢م، ص ٨٢.

(١٩٨) ابن عربى : الفتوحات المكية (عثمان يحيى) السفر الأول ص ٢٦٠.

(١٩٩) القاشانى : اصطلاحات الصوفية : ص ٥٧.

(٢٠٠) القاشانى : المصدر السابق، ص ٥٨. والجرجانى : التعريفات، ص ٥٢.

(٢٠١) ابن كثير : (أبو الفداء اسماعيل ت ٧٧٤هـ) تفسير القرآن العظيم، مكتبة دار التراث، القاهرة، د.ت، جـ١ ص ١٧.

(٢٠٢) النفرى : المواقف والمخاطبات، ص ١٨٣.

(٢٠٣) المصدر السابق : ص ١٤٦.

(٢٠٤) المصدر السابق : ص ١٥٣.

(٢٠٥) د. ثروت عكاشة : مقدمة كتاب : حديقة النبى لجبران خليل جبران، دار المعارف، ط٦، القاهرة ١٩٨١م ص ٢٣، والقديس فرنسيس الأسيزى المشار إليه فى النص أعلاه، كان محباً للطبيعة، وكان يعتبر الشمس والقمر والماء وشتى صنوف النبات والحيوان بمثابة «أخوة» أو «أخوات»... فكان يشعر تجاهها جميعاً بمشاعر أخوية حقيقية، على اعتبار أنها مثله ترتبط مباشرة بالخالق نفسه (انظر د. زكريا إبراهيم : مشكلة الحب، مكتبة مصر- القاهرة، ١٩٧٢، ص ٤٤-٤٥).

(٢٠٦) ديوان ابن الفارض: ص ١٩٥.

(٢٠٧) رباعيات عمر الخيام، ترجمة بدر توفيق، ص ٤٣.

(٢٠٨) المصدر السابق: ص ١١٥.

• • •

الفصل الثاني

البعد الصوفي في المذاهب الشعرية والفلسفية المعاصرة

- الرومنتيكية
- الوجودية والنزعة الإنسانية
- الرمزية والسريالية
- الحداثة

البعد الصوفي في المذاهب الشعرية والفلسفية المعاصرة

«إن الرومنتيكية تعني في الفن ما تعنيه وحدة الوجود في اللاهوت»
«هوكس ن. فيرشيلد»

«هل كان الشاعر الحديث من حزب الشيطان؟ لو كان الأمر كذلك لكان يدخل حرباً خاسرة، ولكنه من حزب الإنسان»
«د. إحسان عباس»

● اهتم الشعراء العرب المعاصرون بالمذاهب الأدبية والفكرية في الغرب، وعرف كثير منهم الشعر الأوربى معرفة مباشرة، ومنهم من عاش في الغرب كنعيمة وجبران، ومنهم من أتقن لغة أجنبية أو أكثر كصلاح عبد الصبور وأدونيس وعبد الوهاب البياتي. وإذا كان الشعراء الذين ندرسهم فى هذا الكتاب ينتمون إلى عدة مدارس شعرية فإنهم قد تأثروا جميعاً بالمدارس الشعرية الغربية والعربية السائدة قبلهم والمعاصرة لهم، فقد تأثروا بالرومنتيكية كما تأثروا بالفلسفة الوجودية والنزعة الإنسانية، والماركسية الشيوعية، وكذا بالشعر الغربى أو الحداثة الغربية Modernism بما تحويه من رمزية وسريالية وفرويدية لذلك لزم التوقف عند هذه المذاهب الفلسفية والشعرية لبيان البعد الصوفى فيها، فقد كان للبعد الصوفى فى هذه الاتجاهات الشعرية والفلسفية أثره فى الشعر العربى المعاصر، إضافة إلى أثر الفلسفة الصوفية الخالصة كما أوضحناها فى الفصل السابق.

●● الرومنتيكية:

مع نهاية القرن الثامن عشر نشأت الرومنتيكية فى الغرب، وكانت تمثل الأدب الجديد المعبر عن الفردية، والثورة، والخيال، والطبيعة، فى مقابل الكلاسيكية التى كان عنوانها الملكية والعقل والنظام الثابت المسيطر والإقطاع. **«والرومانسية كالكثير من مذاهب الأدب الأخرى، لم يفتعلها دعاتها الأوائل بل تهيأت لها النفوس أولاً بحكم**

ملابسات الحياة العامة والخاصة، أو على الأصح تضاريس الحياة، التى ترسم للأدب والفنون مسالكها وتوجه تيارها»[1] وقد تمثلت هذه الملابسات فيما جرى من تغيير إبان الثورة الفرنسية فتغيرت طبيعة الحياة، وتغير مسلك الناس، وتغير تبعاً لذلك الفكر والأدب، وكانت الثورة العلمية والصناعية قد سلكت طريقها وثبتت أقدامها، ومع تغيير الحياة تغيرت النظرة للحياة والكون، فنشأت رؤية جديدة للعالم، وكانت الرومنتيكية هى مظهر هذا التغير فى الأدب والفن.

ولكن ما هى الرومنتيكية تحديداً؟ وما تعريفها ؟

لقد وصف «إرفنج بابيت» العصر الرومنتيكى بأنه عصر الشعر والعاطفة[2]. فالعاطفة واحدة من مرتكزات العالم الرومنتيكى وهو عالم باطنى، عالم يعنى بالخيال والأحاسيس الفردية المتميزة، وبالطبيعة، «والرومنتيكى يعلى الأحاسيس على القوى العقلية، والغريب على المعهود، والحيوية على الخمول، والبحث عن المطلق فوق ما هو موجود الآن وهنا»[3].

والبحث عن المطلق، والخيال المحلق من خصائص الرومنتيكية التى جعلت منها فكرة غامضة، عصية على التعريف والتحديد، ولهذا قال «ستيفان سبندر» «الرومنتيكية فكرة غامضة إلى حد عضال، يرجع إلى إخفاء التجارب التى تتحدث عنها، وتوحى لدى استعمالها بوجه عام بوضع أو مناظر معينة توحى بدورها بجو معين، فالغابات والشواطئ الصخرية، والجبال وغدير المياه والكهوف، والجبال المكسوة بالجليد، والرحاب الفسيحة في البحر أو السهول ورعب القبور فى الليالى المقمرة، كل هذه المشاهد توحى برحابتها أو وحشتها بالجو الرومنتيكى الصميم»[4].

والرومنتيكيون ينشدون الوصول إلى الحقيقة لا عن طريق العقل، بل عن طريق الخيال، فالخيال له قوة تضاهى قوة العقل، وربما تفوقت عليها، وقد عول الرومنتيكيون عليه فى شعرهم. وكما يقول «موريس بورا»: «إنهم يرون أن الخيال إنما يكشف نوعاً من الحقيقة، وهم يرون أنه حين ينشط يرى أشياء يعمى العقل العادى عن رؤيتها، وأنه يتصل اتصالاً وثيقاً بالبصيرة أو الشعور أو الحدس»[5] وموقف الرومنتيكيين هذا من العقل، ومن الخيال يجعلهم فى صف واحد مع المتصوفة، فرؤية العالم عند كل من الفريقين قريب من قريب، وإن كنت أرى أن صوفيتهم غير الصوفية الدينية، ومع ذلك فلا مانع من اعتبار التشابه القائم بينهما، ويرى الدكتور جابر عصفور «أن ثمة اعتبارات دينية وميتافيزيقية تؤكد إمكانية التشابه بين الرومانسيين ومتصوفة الإسلام أمثال

ابن عربى، من حيث النظرة إلى الخيال، فكلا الفريقين يرفض التفسير «الميكانيكى» للعالم على أساس انه تفسير يتغافل عن الدور الذي يلعبه الوعى الداخلى والتجربة الروحية للإنسان. وكلا الفريقين يرى أن إثبات العالم والوصول إلى ادراك المطلق إنما هو أمر يعتمد على الذوق والتجارب الروحية أكثر مما يعتمد على العقل اوالمنطق»[6].

لقد كانت الرومتيكية على خلاف مع كل موروث، من الملكية إلى العقل الأرسطى، إلى الكنيسة؛ ولهذا اتخذت الرومنتيكة لنفسها إلهاً جديداً، ربما كان قريباً من إله المتصوفة، ولكنه ليس هو بعينه؛ لهذا صح أن نقول **«إن الرومنتيكية تعنى في الفن ما تعنيه وحدة الوجود في اللاهوت»**[7]مع ذلك فقد كانت رؤية الرومنتيكيين للإله غامضة مختلفة باختلاف الأفراد، فكان بعض الرومنتيكيين وثنياً، وبعضهم مسيحياً، وبعضهم جمع بين المسيحية والوثنية، فهذا **«شيلى»** Shelly واحد من أبرز الشعراء الرومنتيكيين الإنجليز كان فهمه للحياة والمجتمع خليطاً منسجماً من الافلاطونية ومسيحية «يسوع»، وحلولية «اسبينوزا» ومسيحية «روسو» وفرديته، أما **«كيتس»** Keats فقد عبد «أبولو» من دون الله، كما كان «بيرون» وثنياً فى ادبه، وثنياً فى سلوكه، وثنياً فى فهمه للحياة»[8].

إن تمرد الرومنتيكية على كل قديم موروث وثابت، كان ثورة فى الأدب والفن، وقد طالت يد الثورة الدين، كما طالت العقل والنظام الصارم القديم، واتفق الرومنتيكيون على الهدف وهو التجديد والثورة، واختلفوا فى الدرجة التى وصلوا إليها، فمنهم من ظل يمتح من منابع الدين المسيحى، وإن طوعه لمفاهيمه الجديدة، وهؤلاء اعتبروا أن يسوع المسيح إنما هو **«الرومنتيكى الأكبر» أكبر حتى من شيلى؛ لأنه هو الذى اقام العقيدة المسيحية فى الإنسان التى هى روح الرومنتيكية»**[9] وآخرون عَدّوا عن كل ذلك، وعبدوا آلهة أقاموها هم، كماعبد كيتس أبولو.

أما «روسو» فقد دعا الرومنتيكين لعبادة إله آخر، هو الطبيعة، وقد استجابوا لهذه الدعوة، فاندفعوا، يتعبدون فى محرابها، ويدعون للسمو بها، والتعلق بكل مظاهر الجمال فيها، وكانت الطبيعة فى هذا المفهوم هى الطبيعة البكر، الطبيعة بعيداً عن تدخل المجتمع والإنسان، ولهذا كانت دعوة «الرجوع» إلى الطبيعة فى السلوك والأخلاق وفى فهم الحياة، فكانت **«أشبه شئ بدين جديد، أو حركة صوفية، اشترك فيها عامة رجال الفكر الأوربى في عصر الثورة الفرنسية، وكان كهنتها «وردزورث» فى انجلترا، و«جوته» فى ألمانيا، وشاعت فى أوربا نظرية الحلول التى تطورت عن نظرية «اسبينوزا» فى وحدة الوجود. ومؤداها أن الله ليس له وجود مستقل عن الكون وإنما هو مجموع**

الوعى الموزع في أرجاء الكون «... ولذلك كان أمراً طبيعياً أن يحظى اسبينوزا الذي طابق بين الله والطبيعة بشهرة كبيرة لدى الرومانطيقيين،[١٠] ولم يكن اتصال الشعراء بالطبيعة فى الحركة الرومنتيكية اتصالاً فنياً فحسب، يستمدون من جمالها الوحى، بل كان رياضة روحية عنيفة، وتجاوز شعرهم أحياناً حدود الغزل الصوفى ذاته، فكان تعبيراً كاملا عما يراه الموجود في ساعة الوجد، لذا قرأ بعض النقاد فى عبادة الطبيعة طابع الوثنية، وقرأ آخرون فيها طابع الدين الجديد.[١١]

وكان الرومنتيكيون إذن يبحثون عن «مُخَلّص» وكانت الطبيعة هى ذلك «المُخَلّص» ولذا اعتبرت عنايتهم بها وفناؤهم فيها عبادة، فكانت ديناً جديداً له طقوسه وقرابينه ومعابده، ومن معابده ومحاريبه البحيرات والجبال، والحدائق، ومن قرابينه الأزهار والأشجار والصخور، فقد اعتنى الرومنتكيون بكل مظهر من مظاهر الطبيعة عناية فائقة، فأعادوا ترتيب الكون في فنهم، كما أعيد ترتيبه بالفعل فى الواقع، فقد أنشئت حدائق جديدة مفتوحة، شبيهة بالغابات الطبيعية، وغدت رمزاً لهذه الثورة من أجل الطبيعة، واختلفت هذه الحدائق عما كان معهوداً فى السابق من حدائق منسقة منمقة تعمل فيها يد الإنسان بالتهذيب والتنسيق حتى تكون رمزاً للصرامة والترتيب، أما الحدائق الجديدة فهى مظهر من مظاهر الطبيعة البكر، فهى غابة لا حديقة.

ولم يغفل الرومنتيكيون الحب، كطريق للخلاص، فالرومنتيكى يحب الإنسان لذاته؛ لأنه إنسان، فيجب أن تحب الإنسان أو أن ترثى له، والحب بهذا أشبه بدين، إنه دين الحب، الذى دعا إليه ابن عربى ودان به، جامعاً تحت لوائه المسجد والكنيسة والمعبد، والغابة (مرعى الغزلان) وقد عبر «وليم بليبك» W. Blake عن هذه العقيدة، وما اشبه كلامه بكلام ابن عربى فى ترجمان الأشواق، يقول :

إذن كلُّ إنسان، في كلِّ مَطَاف،
يضـرعُ فـي محبَّتـه،
إنما يضرعُ إلى اللّه في صُورة الإنسان،
للحبِّ والرَّحمة، والشفقة والسـلام
كلُّ ينبغى ان يحبَّ الشكـلَ الإنسانى
كافـراً، تركـياً، يهوديـاً،
فحيثُ تقيمُ الرحمة، والحبُّ والشفقة
يقيمُ اللّهُ ايضاً.[١٢]

ولقد كان للبعد الصوفى عند الرومنتيكين أثره فى شعراء المهجر عند جبران ونسيب عريضة، وعند شعراء مدرسة أبولو في مصر، والمدرسة الرومنتيكية في السودان[١٣]، ولسوف ندرس أثرها على شعر محمود حسن إسماعيل وصلاح عبد الصبور والبياتي والفيتوري .

●● الوجودية والنزعة الإنسانية :

إذا كانت النزعة الإنسانية ترى الإنسان معيار كل شئ، فإن الإنسان عند الفيلسوف الوجودى **«ليس مجرد جزء من الكون Cosmos على الإطلاق، وإنما هو يرتبط باستمرار بعلاقة التوتر مع انعكاسات للصراع المأساوى»**[١٤] فالفلسفة الوجودية فلسفة عن **«الذات»** أكثر منها فلسفة عن **«الموضوع»** وفي بحث الوجوديين فى **«الوجود»** يتوصلون إلى **«أن الإنسان هو وحده الذى يحوز الوجود»**[١٥] وهذا يدفع الفيلسوف الوجودى نحو الإلحاد وإنكار الألوهية، كما اندفع أصحاب النزعة الإنسانية الإلحادية فى أوربا، وبرغم وجود شعبتين للفلسفة الوجودية، شبعة حرة (ملحدة) وأخرى مقيدة (مؤمنة) فإن أثر الشعبة الملحدة كان أقوى، وكان على رأس هذه الشعبة الفيلسوف الألمانى **«فريدريك نيتشه» الذى أعلن أن الرب قد مات، وأن الإنسان هو الذى قتله، وقال على لسان زرادشت «لقد علمتنى ذاتى عزة جديدة، أعلمها الآن للناس، علمتنى الا اخفى راسى بعد الآن فى رمال الأشياء السماوية، بل ارفعها رأساً عزيزة ترابية تبتدع معنى الأرض»**[١٦] فينظر إلى نيتشه عادة على أنه المصدر الأول للعديد من نزعات الحداثة فى عصرنا.

وإذا كانت الفلسفة الوجودية تؤله الإنسان بعد موت الرب، فما أقرب ذلك من القول بمفهوم الإنسان الكامل عند المتصوفة.

وفى دراستنا للأثر الصوفى في الشعر المعاصر يجب ألا نغفل أثر الفلسفة الوجودية، ومن الناحية التاريخية على وجه الخصوص، وكان ارتباط الفلسفة الوجودية بالشعر الحر واضحاً لمن يتتبع منشورات دار الآداب حيث دأب صاحبها الدكتور **«سهيل إدريس»** على نشر نصوص الشعر الجديد بانتظام سواء فى مجلته **«الآداب»** الشهرية أو فى مجموعات شعرية، كما دأب فى نفس الوقت على ترجمة أعمال **«سارتر»** و**«البيركامى»** ، و**«سيمون دى بوفوار»** بنفس الهمة والنشاط.

إن القلق والمسئولية، وموقف الإنسان فى العالم، والحرية، والفعل الخالق: هذه كلها هى المعانى الكبرى التى تنطوى عليها الوجودية.[١٧] وهى معانى حاضرة حضوراً قوياً فى الشعر الحديث، ولقد كانت فلسفة سارتر، وهى تمثل الشعبة الحرة أو الملحدة، من الوجودية، أكثر تأثيراً من غيرها، وكذا كان لأفكار الفيلسوف الألمانى «فريدريك نيتشه» وخاصة فى كتابه «هكذا تكلم زرادشت» أثر واضح على كثير من الشعراء العرب المعاصرين.

أما المذهب الإنسانى Humanism أو «النزعة الإنسانية» التى ترى «الإنسان معيار كل شئ»[١٨]فإن أثره في الشاعر الحديث بَيّن بوضوح وخاصة فى تلك المرحلة التى ارتبط الشعراء فيها باليسار، وبالفكر الماركسى نوعاً من الارتباط، فقد كان ذلك كله عنوان الاهتمام بالإنسان، بإنسانية الإنسان، بعيداً عن أى التفات لما وراء الغيب، ولقد ارتبطت هذه النزعة بالإلحاد، ومثلت هذه النزعة الإنسانية الإلحادية سمةً بارزةً فى الشعر الحديث، ولا يخفف من وقعها أن نحتال لها بالتفسيرات، كما يقول الدكتور «إحسان عباس»[١٩].

لقد فقد الشاعر الحديث اليقين، وأيًا ما كانت الأسباب وراء فقدان اليقين، فإن الشاعر الحديث قد تألم كثيراً من جراء ذلك، وذهب فى بحثه عن بديل لما فقد مذاهب شتى، وفى أثناء ذلك كان قد أهمل أشياء كثيرة، ظن أنه ليس بحاجة إليها، أهمل الإيمان، وأهمل الحديث فى الموت والخلود، وربما أهمل الحب أيضاً، وذهب الشاعر الحديث إلى الماركسية حيناً، وإلى الوجودية حيناً، وإلى النزعة الإنسانية الإلحادية حيناً آخر، وكان كل ذلك بحثاً عن يقين آخر، بديل عن اليقين الذى فقده.

فهل كان إيغال الشاعر في الشك والتغريب إيغالاً في الفردية، والانشغال بالذات عن العالم ؟ وهل كان ذلك ضمن تحرر الشاعر من الالتزام فى الأدب؟ وهل يبدو ذلك مناقضاً لدعواه في بناء بديل لما هدم ؟ ولماذا لجأ الشاعر الحديث لـ «الحلاج» و«النفرى» و«ابن عربى» و«السهروردى»، ليقف وراءهم يلقنهم ما يحب أن يقول؟ لقد وُضع الشاعر الحديث أمام اختيار صعب حقاً، ولكن كيف كان ذلك ؟

فى أوائل الستينيات كانت حركة الشعر الحر قد حققت بعض النجاح العام، وقد حاول بعض الشعراء الدخول فى المسابقات الرسمية، فى ذلك الوقت كانت لجنة الشعر فى المجلس الأعلى لرعاية الفنون والآداب بمصر برئاسة الأستاذ «عباس محمود

العقاد»، وكانت تحيل نصوص الشعر إلى لجنة النثر، وفي سنة ١٩٦٤ تقدمت هذه اللجنة بمذكرة إلى وزير الثقافة والإرشاد القومي، بها عدة اتهامات لحركة الشعر الجديد، جاء فيها «أن هؤلاء الشعراء يتناولون كلمة الإله بما يخالف العقيدة الإسلامية «كأنما هي ما تزال عندهم كلمة بمعناها الوثني، ولم تتخذ في الإسلام معنىً خاصاً يجب احترامه مهما كان السياق الذي ترد فيه»[٢٠].

ولاشك أن الظاهرة التي التفت إليها الدكتور زكي نجيب محمود- كاتب المذكرة - كانت صحيحة وصائبة من حيث الواقع، ومع ذلك كانت هذه المذكرة محلاً لنقد وهجوم كاسح شديد على من كتبوها وعلى لجنة الشعر، ودبجت في هذه المعركة مقالات، وكتب فيها قصائد ربما لو جمعت لكانت مجلداً كبيراً، وربما كان أسلوب المذكرة، حيث لجأت لشكوى الشعراء إلى جهة حكومية، هو الخطأ الذي وقع فيه من دبروا لهذا الأمر ووافقوا عليه أما الموضوع نفسه فهو بحاجة إلي تأمل وتدبر، وبحاجة إلى مناقشة حول طبيعة هذا التغيير الذي أصاب عقيدة الشاعر المعاصر، ماذا طرأ عليها؟ ولماذا وكيف حدث ذلك؟

فمن يريد اليوم أن يسأل هذه الأسئلة أو يحاول أن يجيب عنها، ينبغي له أن يبعد هذه المعركة- معركة المذكرة- عن الموضوع. ولقد فعل ذلك بعض النقاد وأولهم كاتب المذكرة نفسه، فلقد كتب الدكتور زكي نجيب محمود، في تلك الفترة مقالاً بعنوان «نظرة محايدة إلى قضية الشعر الحديث، قال فيه «ألا إن حياتنا الحديثة في عصرنا هذا القائم بكل ما فيه من علامات تكشف عن قوة الإنسان وجبروته، لحياة توحي بما يبعث في النفوس عوامل التشكك في حسن المصير ولا عجب بعد هذا أن تلمح في شعر الشعراء المحدثين ما يعكس وهن الإيمان في القلوب، فقوة العقيدة تنبع من التفاؤل بآخرة الإنسان. وأما وهذه الأخرة قد زعزعتها عوامل العلم والسياسة في عصرنا، ففيم الإيمان بعقيدة إن صلحت للنفس المطمئنة الراضية فهي لا تصلح للنفس القلقة اليائسة»[٢١].

لقد هدمت قلاع كثيرة، منها ماهدمه العلم، ومنها ما هدمته الحروب، ومنها ما هدمته السياسة والاقتصاد، وكان من بين تلك القلاع، قلعة العقيدة، وعقيدة الشعراء والمفكرين على وجه الخصوص، كانت محل التغيير والاهتزاز، إن لم ينلها الهدم والتدمير، وكان ذلك تحت دعوى التطورأمراً متوقعاً. «فلقد قضى التطور على فكرة «الخلود» الكلاسيكية وأصبح التميز - في الدائرة الشعرية- مرحلياً، وصحب هذا كله

إيمان بأن كل قيمة ثابتة أيا كان منبتها ومهما تكن مدة ثباتها- «فهى تشير إلى الركود أو التخلف والجمود، ســواء أكانت تلك القيم تتصل بالدين أو بنمط حياة أو طريقة تفكير، وكان هذا الوجه من النظر يصيب أكثر ما يصيب مؤسسة قائمة على ثوابت ضرورية مثل الدين وخاصة الدين الإسلامى فى صورته السنية»(٢٢) ويصل الدكتور إحسان عباس فى تحليله الجيد لهذه الظاهرة إلى رأى خلاصته «أن الإنسان الحديث حين يعتقد أنه يعيش فى كون غابت عنه الألوهية فلابد أن يعيد النظر فى كثير من القيم التى كانت تتصل بالنواحى الغيبية»(٢٣).

ولا يستطيع المتابع لشعر تلك المرحلة- أى قبل سنة ١٩٦٤ حينما كتبت المذكرة الشهيرة - أن يزعم أن الأثر الصوفى مثل رافداً من روافد الرؤية الشعرية للعالم فى هذا الشعر، ولو اخترنا نماذج من شعر تلك المرحلة، ورصدنا كلمة الإله كما وردت فيها، لرأينا أن أثر السياسة وتغيرات الواقع الاجتماعى في الوطن العربى وفى العالم كانت محرك الشعراء نحو هذا الاستخدام لكلمة الإله.

ففى قصيدة عبد الرحمن الشرقاوى (من أب مصرى إلى الرئيس ترومان) الصادرة سنة ١٩٥٦، يقول الشاعر مخاطباً الرئيس الأمريكى :

أنَملكُ نحنُ سوى التَّضحية ؟
ألا نَنْحنى لـكَ يا سيِّدي
وكاللهِ أنتَ إلهٌ وحيــد!!(٢٤)

وفى قصيدة الشاعر بدر شاكر السياب (مرثية الآلهة)(٢٥) يصور الشاعر الدمار والأسلحة الفتاكة، في العصر الحديث، وفيها تتمثل تعاسة الإنســان، بعد أن تجبر عليه المتجبرون بالقوة الغاشمة، فأصبح لا حول له ولا طول أمام سطوة هذه القوة المدمرة التى غدت كأنها آلهة الأولمب فى بطشها وتجبرها، وكل إله من هذه الآلهة أصبح (إلهاً قذراً) كما عبر الشرقاوى، وكتب السياب فى نص آخر يقول :

فنحــن جميعنــا أمــوات
أنـا ومحمــدٌ واللّـــه
وهذا قبرُنا: انقاضُ مئذنةٍ معفَّرةٍ
عليها يُكتب اســمُ محمدٍ والله،
عـلى كِسْــرة مبعثـرةٍ

مـــن الآجُــرّ والفَخـّـــار
فيـــاقبـــرَ الإله، على النهار
ظِـــلٌ لألف حرْبة وفيل....إلخ(٢٦)

لقد تسببت الحروب والانتهاكات الدائمة لحرية الإنسان وحقوقه واغتصاب أوطانه وسلب أمانه، فى زلزلة يقينه، ودمرت رموز العقيدة والإيمان ورموز التقدم والرقى نحو المعانى السامية التى اعتاد الإنسان التغنى بها فى كل ما أبدع من فن وشعر، تقوض كل ذلك مع الدمار الذى جرته الحروب الحديثة، والتطور الحديث فى العلم.

وفى نص للشاعرة «ملك عبد العزيز» تتناول كلمة الإله بما يصور الإنسانى قريباً من الإلهى، إذ تخاطب الإنسان قائلة :

لو أن شيخاً عارفاً قدْ علّمـــك
فـــى مطلَـــع النَهـَـــار
بأنك البنّاءُ صانــعُ المصيـــر
بأنك الذى يبنى بحــــرف لا
إرادةَ الحيـــاة
تحمـــل وِزْرَ خلقـــكَ المهين
منتصبَ الأصلاب مشرقَ الجبين(٢٧)

وهو تصوير حماسى خطابى يناسب فترة المد الاشتراكى والتحرر الوطنى، وانتصار الإرادة القومية في بناء السد العالى وتأميم قناة السويس.

على هذا النحو يمكن أن ننظر اليوم، بهدوء وموضوعية، لما فى الشعر الجديد من صدام مع ثوابت العقيدة، ولقد كان ذلك كله مجرد إرهاص بالاتجاه نحو مصادر أخرى، ولو كانت قديمة، فيها عقيدة مغايرة، إلى حد كبير، لعقيدة أهل السنة الشائعة، فكانت النصوص الصوفية هى أهم ما اتجه إليه الشاعر المعاصر، ليس عن عقيدة ليتخذ التصوف مذهباً وطريقة فى الحياة، ولكن ليعبر عن توتره، وتغير طرائق تعبيره، وكانت تلك النصوص الصوفية تحمل له هذا التوتر بكل ما فيه من حياة وتجدد، فكتب صلاح عبد الصبور مسرحيته الشعرية «مأساه الحلاج» وكتب البياتى قصيدته «عذاب الحلاج» وصدر العملان فى القاهرة في نفس السنة التي صدرت فيها مذكرة وزارة الثقافة أى سنة ١٩٦٤م.

•• الرمزية والسريالية :

ومن مذاهب الأدب التى نشأت فى الغرب وتأثر بها الشعر العربى المعاصر، المذهب الرمزى. والرمزية يمكن أن يقال عنها «**إنها محاولة لاختراق ما وراء الواقع وصولاً إلى عالم من الأفكار، سواء كانت أفكاراً تعتمل في داخل الشاعر أم أفكاراً بالمعنى الأفلاطونى بما تشتمل عليه من عالم مثالى يتوق إليه الإنسان**»[٢٨].

وفى النصف الأول من القرن العشرين تأثر بعض الشعراء العرب بالرمزية على مستويين، الأول مستوى فنى خالص ويمثله سعيد عقل فى لبنان، وبشر فارس فى مصر، والمستوى الآخر استمد من الرمزية بعض وسائلها الفنية، واقتصر أصحابه على الإفادة من تلك الوسائل فى إغناء التعبير الشعرى، وإن بقى بعد ذلك خارج حدود الرمزية بمعناها الفنى الخالص، ويمثل هذا الاتجاه بعض شراء جماعة «ابولو» وقليلاً من شعراء لبنان وسوريا[٢٩].

وفى الرمزية اتجاهات منها اتجاه باطنى يسعى إلى اكتشاف العقل الباطن وعالم اللاوعي، واتجاه لغوى خاص بالبحث فى وظيفة اللغة، وإمكانياتها ومدى تقيدها بعمل الحواس، وتبادل تلك الحواس على نحو يفسح أمام الكاتب أو الشاعر مجال اللغة، وتسخيرها لتأدية وظائف الأدب[٣٠] وسنلاحظ في دراستنا أن هذين الاتجاهين الباطنى واللغوى لهما أثر بارز عند أدونيس وشعراء الحساسية الجديدة فى مصر.

ولقد أشرت فى الفصل الأول إلى الرموز الصوفية، في الشعر الصوفى، والأدب الصوفى بعامة، ومن هذه الرموز رمز المرأة ورمز الطبيعة وهى رموز تتفق مع عالم الرومنتيكية بما فيه من عبادة للطبيعة، وللمرأة وعالم النور، ولقد تطابقت الرومنتيكية فى أجلى صورها فى الحب العذرى مع الرمزية الصوفية فى اتجاهها نحو الذات الإلهية فى رمز المرأة والحب الإلهى عند ابن عربي فى ترجمان الأشواق، وعند شاعر صوفى فارسى هو عبد الرحمن الجامى في تصويره الشعرى الرائع لعلاقة ليلى بقيس فى قصة «ليلى والمجنون». **فما هى حقيقة العلاقة بين الرمزية الصوفية والرمزية الفنية أو الرمزية الشعرية ؟**

الرمزية الصوفية، هى رمزية دينية أسطورية، لا تتطابق تطابقاً كلياً مع الرمزية الشعرية، كما عرفتها الآداب الغربية الحديثة، وكما نعرفها اليوم فى الشعر العربى

المعـاصـر، «**فالرمز هنا معناه الإيحاء، أى التعبير غير المباشر عن النواحى النفسية المستقرة التى لا تقوى على أدائها اللغة في دلالاتها الوضعية**»[٣١] وفى الشعر الصوفى، كان الشاعر يستخدم رموزاً مثلما كانت الديانات والكتب المقدسة والشعوب البدائية تستخدم رموزها، فكانت الرمزية الصوفية مرتبطة بالدين والأسطورة، أما الرمزية الشعرية اليوم، فعلى العكس تماماً، نشأت بعد أن غابت الأسطورة، وغاب سلطان الدين، فى الغرب وعند من تأثروا بشعرائه، وصار الشاعر يبحث عن أسطورته الخاصة، وإذا كانت الرمزية الصوفية، رمزية دينية أساساً «**فإن الحركة الرمزية هى مظهر من مظاهر حضارة منحلة فقدت ما فيها من تراث مشترك**»[٣٢].

هذه المغايرة والاختلاف بين رمزية الشاعر المعاصر والرمزية الصوفية، لا تنفى ما بينهما من تشابه واشتراك فى طبيعة التجربة، وفى نتيجة ما يصل إليه كل منهما من غموض فى التعبير، فإذا كان الشعر يقع في منتصف الطريق بين الفهم واللافهم كما يقول «**جون كوين**».[٣٣] فإن الصوفية قد لجأت إلى الرمز والغموض سواء فى الشعر أو غيره من الإنتاج الذى أبدعه المتصوفة، ذلك أن كلاً من الصوفية والشعر قد ناصب العقل العداء، أو على الأقل لم يتركا له الفرصة لكى يحكم أو يتحكم، فكان البعد عن المنطق وصعوبة الفهم من خصائص كل من الشعر والتصوف، وكان الرمز قاسماً مشتركاً بينهما، وإن استغراق الشاعر فى تجربته، ليشبه استغراق الصوفى فى تجربته من وجه آخر، ربما عبر عنه و.ب. ييتس W.B. Yeats الشاعر الأيرلندى بقوله:

«**أنه اكتشف حينما كان مستغرقاً فى كتابة قصيدة رمزية أنه قد راح فى غيبوبة**»[٣٤] إن هذه الغيبوبة لتشبه حالة الانخطاف أو الوجد التى كانت تنتاب «المجنون» حينما يرى محبوبته ليلى، وتنتاب الصوفى، حينما يستغرق فى «سكره» و«فنائه».

ولاشك أن الرمزيين استعانوا بوسائل المتصوفة وتصوراتهم، فكانوا فى أشعارهم يتجاوزون الدلالة اللغوية للألفاظ، ويعتمدون على الاتجاه الغيبى فى فهم العلاقات أو ما يسمونه بنظرية التراسل Correspondances ، كذلك يعتمدون على الموسيقى فى الإيحاء بالمعنى، كما يعتمد الصوفى عليها في حلقات ذكره[٣٥].

وكذلك لاحظ الدكتور محمد فتوح أحمد أن الشاعر الرمزى بشر فارس استطاع أن يغنى معجم الشعر الرمزى بما وهبه من ألفاظ وتعابير استمدها أساساً من تراثنا

الصـوفى كـالسكر والوجـد والقطب والفـتـوح والكشف والعـرفـان والفـيض والسـر واللطف(٣٦).

أما السريالية، فقد عرفها «أندريه بريتون» بقوله «السوريالية آلية نفسية محضة، **يلتمس بواسطتها التعبير، شفوياً، أو كتابياً أو بأية وسيلة أخرى- عن وظيفة الفكر الحقيقية، إملاء الفكر فى غياب كل رقابة يمارسها العقل، وخارج كل اهتمام جمالي أو أخلاقي»**(٣٧).

وبرغم ما بين الصوفية والسريالية من فروق، فإن الشاعر العربى «أدونيس» قد حاول الجمع بينهما، فى كتابه الذى ألفه بعنوان «**الصوفية والسوريالية**»، وفيه يدافع أدونيس عن الجمع بين السوريالية والصوفية، فى صعيد واحد بقوله «**الاعتراض الأساسى الذى يمكن أن ينشأ هو أن الصوفية تدين، وأنها تتجه نحو الخلاص الدينى، بينما السوريالية حركة إلحادية، ولا تهدف إلى أى خلاص سماوى، فكيف يمكن الجمع بين متدين وملحد؟ ومثل هذا الاعتراض صحيح ظاهرياً، غير أنه لا يلغى عمقياً إمكان التقارب أو إمكان التلاقى فى نقاط عديدة، على الطريق التى تسلكها معرفياً، كل من الصوفية والسوريالية، ثم إن الإلحاد لا يتضمن بالضرورة رفض الصوفية، كما أن الصوفية لا تتضمن بالضرورة الإيمان بالدين التقليدى، أوالإيمان التقليدى بالدين»**(٣٨).

ويرى أدونيس أن هدف كل من الصوفى والسوريالى هو أن يتحد مع المطلق- أيّا كان- فكل منهما لا يعتمد العقل طريقاً للوصول إلى الحقيقة، ويتحدث فى كتابه عما يسميه السورياليون بـ «النقطة العليا» وهى هدف لم يحددوا كنهه، إنه اللانهاية، فهذه النقطة العليا ليست سؤالاً للإجابة، وإنما هى أفق للسفر.(٣٩) **ويرى أن هذه النقطة العليا إنما تقابل المطلق الذى يتحدث عنه الصوفية، كما يربط أدونيس فى كتابه بين الشطح عند الصوفية المسلمين، وبين الكتابة الآلية، وسرد الأحلام وتجارب النوم المغناطيسى عند السورياليين**(٤٠).

ولاشك أن للبحث عن ما تشترك فيه الصوفية والسريالية وجاهته، ومبرراته، ولكن أدونيس ربط بين السريالية والصوفية الإسلامية. والتصوف الإسلامى، حتى في نصوصه الفلسفية، ينطلق من وجود «إله» لا تعترف به السريالية على الإطلاق، ومن

هنا يبدو لنا، أن أدونيس قد خلط بين تصورين وجعلهما يشتركان في الهدف والنتيجة، بل في الوسيلة، وهى الحلم، والغياب عن الوعى، بالفناء، وهذا التوحيد بينهما فيه تجاوز لخصوصية التجربة الصوفية كتجربة دينية وجودية، ولو أنه حدد كلامه وقصره على لون من الصوفية اللادينية، أو استبعد التصوف الإسلامى تحديداً، لكان أقرب إلى التحديد والموضوعية.

وعلى أية حال فإن كتاب أدونيس يعد لوناً من الرؤية الذاتية للموضوع، لابحثاً علمياً، والمنطلق نفسه صحيح، لا نستطيع أن ننكره عليه، فإن السريالية، لاشك تتحول فى نهاية المطاف إلى لون من الصوفية، وإن كانت الصوفية لا تصبح سريالية، إلا فى نظر من يطوعونها لهواهم كما يصنع أدونيس، فى كتابه هذا، وفى غيره من كتاباته الإبداعية والنقدية.

●● الحــداثـــة :

تمثل نزعة الحداثة الأوربية Modernism رافداً من أهم روافد التأثير في الحداثة العربية، وأهم ما يعنينا من جوانب التأثير الحداثى فى الشعر العربى المعاصر هو علاقة الحداثة بالتصوف. فمن المؤكد أن الحداثة فيها من الخصائص ما يتفق مع التصوف أو يؤدى إليه، ومن ذلك : الغموض، فالوضوح المطلق ليس حداثياً، كما تنص الحداثة على رفض الغرض فى المضمون، وقد أدى بها هذا الاتجاه إلى تأكيد فردية الإنسان المطلقة عن طريق تأكيد اللاوعى، والجنوح إلى عالم الأحلام، وعدم مواجهة الواقع، الأمر الذى أدى إلى شيوع الإحساس بالاغتراب Alienation، ومعاناة العذاب.[٤١] والاغتراب والأحلام من خصائص التصوف، كما أن الانصراف عن الحياة أو الانسحاب من الحياة يعد خصيصة صوفية أصيلة.

ومن خصائص الحداثة كذلك إسقاط الخطيئة، فقد كان بعض الفنانين والشعراء فى القرن التاسع عشر يقولون «**إذا لزم الأمر حطم جميع قوانين الآلهة والبشر لكى تعبر عن ذاتك**»[٤٢]. ولقد كان الحلاج يدافع عن إبليس، بينما أثبت ابن عربى صحة إيمان جميع الفرق والطوائف، وكذلك فعل ابن الفارض فى «**نظم السلوك**» كما أوضحنا فى الفصل السابق، لكن الحداثة تنحو منحىً مخالفاً للتصوف فى الحقيقة إذ تدعو إلى اقتراف الخطيئة، وليس اسقاط الخطيئة التى تحملها البشر عندما أكل آدم وحواء من

الشجرة المحرمة، واضطر المسيح لتحمل الألم والعذاب بدلاً منهم كما تقول المسيحية، لكن، كما يقول كمال أبو ديب بوضوح «**إن اقتراف الخطيئة يشكل مكوناً بنيوياً للحداثة فى مراحل تاريخية مختلفة**»[٤٣].

وإذا كان التأكيد على الذات والاهتمام بذات الفرد ومشاعره وحريته، وإسقاط الذات على المجتمع من أهم خصائص الحداثة، فإن الحداثيين العرب قد اعتبروا الربط بين التجربة الصوفية فى التراث العربى، والتجربة الحداثية أمراً لازماً، وذلك لما تنطوى عليه التجربتان من إعادة نظر فى علاقة الإنسان أو الذات بالله والعالم وبذاتها. تقول «**خالدة سعيد**» معبرة عن رؤيتها ورؤية زوجها الشاعر الحداثي الكبير (أدونيس): «**الكتابة الحديثة هى لغة لكلية الحضور الإنسانى، وكلية التجربة الإنسانية، وهذا ما أدى إلى غياب الأغراض فى الشعر مثلاً، إذ صارت القصيدة لحظة كلية تستوعب الوضعية الإنسانية فى شموليتها، كما تطلع الشعر إلى النهوض بالدينى أو الأسرارى (وليس الدين) واستعار لذلك اللغة الصوفية، بما هى لغة لشمولية التجربة الإنسانية فى أبعادها جميعاً، لغة الإنسان فى بحثه عن وجهته وعن حركته المصيرية**»[٤٤]

ولا يفوتنا أن نشير إلى شاعر من أكبر شعراء الحداثة فى العالم هو الشاعر الأنجلو أمريكى ت. س. إيليوت T.S. Eliot الذى أثر كثيراً فى الشعر الحداثى العربى، فلقد عبر إيليوت عن الخواء الروحى في العالم والحضارة الأوربية على وجه الخصوص فى قصيدته الشهيرة «**الأرض الخراب**» The Waste Land، ثم دخل إيليوت فى الكاثوليكية وحاول أن ينتصر على القيم المادية ويعتزل عالم الحس، وهذا ما عبرت عنه قصيدته «**أربعاء الرماد**» التى ظهرت سنة ١٩٣٠م ، ولعنوانها الكنسى مغزاه؛ لأنها في جوهرها قصائد دينية، وهى في الحقيقة بداية الطريق الصوفية كما يقول الدكتور محمد مصطفي بدوى.[٤٥] كما يعد عمل إيليوت الشعري «**الرباعيات الأربع**» عملاً صوفياً.

ومن الخصائص الرمزية فى الحداثة التى تتشابه مع التصوف، رمزية الحروف، «**فلقد كان نوفاليس ومالارميه يعتبران الحروف الأبجدية أعظم الآثار الشعرية**»[٤٦] وإذن فإننا نستطيع أن نقول مع «**هرمان بارىحق**» «**إن التشوف إلى التصوف والغموض من أهم معاني الحداثة**»[٤٧].

كذلك لايفوتنا أن نشير إلى التّناص[٤٨] Intertextuality باعتباره من أهم الخصائص التى تميز التجربة الشعرية الحداثية، فقد دخلت النصوص الصوفية ضمن مرجعية النصوص الشعرية الحداثية من أوسع الأبواب، وكلما تقدمنا نحو الحداثة الشعرية مروراً بأدونيس وعفيفى مطر إلى تجربة «**الحساسية الجديدة**» كلما كان ذلك أوضح وأظهر.

• • •

هوامش الفصل الثاني

(١) د. محمد مندور : الشعر المصرى بعد شوقى، الحلقة الثالثة، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص ١١، ١٢.

(٢) د. لويس عوض: مقدمة برومثيوس طليقاً لشيلى، ط٢ ، هيئة الكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م، ص ٢٥.

(3) J.R. Harmsworth; Op. Cit., pp. 101-102.

(٤) ستيفان سبندر : العالم الباطنى للرومنتيكية، فى كتاب الرومنتيكية مالها وماعليها ترجمة : د. أحمد حمدى محمود، القاهرة ١٩٨٧م، ص ٢٦١.

(٥) موريس بورا: الخيال الرومانسى، ترجمة إبراهيم الصيرفى، القاهرة، هيئة الكتاب ١٩٧٧م، ص ١٢.

(٦) د. جابر عصفور: الصورة الفنية في التراث النقدى والبلاغى، دار الثقافة، القاهرة ١٩٧٤م ، ص ٦٢.

(7) Roert F. Gleckner, Gerald E. Enscoe (ed.) : Romanticism, Points of view, perntice Hall, U.S.A. 1970, p. 206.

(٨) انظر: د. لويس عوض : المرجع السابق، ص ٧٥-٧٦، جان بارتليمى: بحث في علم الجمال ، ص ١٢١.

(9) Ibid, p. 209.

(١٠) راندال (جون هرمان): تكوين العقل الحديث، ترجمة : د. جورج سعادة، ط٢، دارالثقافة، بيروت ١٩٦٦م، جـ٢ ص ٥٢.

(١١) د. لويس عوض : المرجع السابق ص ٦٢-٦١.

(١٢) موريس بورا: الخيال الرومانسى ، ص ٤٥-٤٦.

(١٣) راجع د. محمد مصطفى هدارة : دراسات فى الشعر العربى الحديث ص ٢١٦، وتيارات الشعر العربى المعاصر فى السودان، دار الثقافة، بيروت د.ت، ص ٢٤٦.

(١٤) جون ماكورى : الوجودية، ترجمة د. إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة د. فؤاد زكريا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٨٦م، ص ١٦.

(١٥) بوشنسكى (ا.م) : الفلسفة المعاصرة في أوربا، ترجمة د. عزت قرنى، عالم المعرفة (١٦٥) الكويت ١٩٩٢م، ص ٢٦٧.

(١٦) نيتشه : هكذا تكلم زرادشت، ترجمة فليكس فارس، منشورات المكتبة الأهلية، بيروت د. ت، ص ٥٢.

(١٧) انظر: د. عبد الرحمن بدوى : دراسات في الفلسفة الوجودية، ص ١٤.

(١٨) يعتبر بروتاجوراس الفيلسوف اليونانى (٤٩٠-٤١٠ ق.م) أول من صاغ هذا (المانيفستو) للنزعة الإنسانية، انظر: ب. جريكوف: الله.. الإنسان... الحرية : محاورات فلسفية، دار الثقافة الجديدة ط١، القاهرة ١٩٨٩م.

(١٩) د. إحسـان عباس: اتجاهات الشعر العربى المعـاصر، الكويت، عالم المعرفة (٢) ١٩٧٨م، ص ٢٠٦.

(٢٠) انظر: نص المذكرة كاملاً في : د. عبد القادر القط: قضايا ومواقف، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧٢، ص١٢) وكذا د. إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربى المعاصر ص ٢٤.

(٢١) د. زكى نجيب محمود : مع الشعراء، ط٢، دار الشروق، القاهرة ١٩٨٢م، ص٨١.

(٢٢) د. إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربى المعاصر ص ١٤٣.

(٢٣) المرجع السابق: ص ١٤٣.

(٢٤) عبد الرحمن الشرقاوى : من أب مصرى وقصائد أخرى، دار الكاتب العربي، القاهرة، ١٩٦٨م، ص ٢٥.

(٢٥) بدر شاكر السياب: الأعمال الكاملة، ديوان أنشودة المطر، دار العودة، بيروت، ١٩٨٢م، ص ٣٤٩-٣٥٤.

(٢٦) المصدر السابق : ص ٣٩٥.

(٢٧) ملك عبد العزيز : قال المساء، الدار القومية للطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٦م، ص ٦٥-٦٦.

(٢٨) تشارلز تشادويك: الرمزية، ترجمة نسيم إبراهيم يوسف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٢م، ص ٤٦.

(٢٩) راجع : د. محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية فى الشعر العربى المعاصر، ط٢، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٨م، ص ١٩٧.

(٣٠) راجع : د. محمد مندور: الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر، القاهرة ١٩٧٩م، ص ١٢٠.

(٣١) د. محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن ط٣، دار نهضة مصر، القاهرة، د.ت، ص ٣٨٢.

(٣٢) راجع : د. محمد مصطفى بدوى : دراسات فى الشعر والمسرح ط٢، الاسكندرية ١٩٧٩م، ص ١١٢.

(٣٣) جون كوين: بناء لغة الشعر ترجمة د. أحمد درويش ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٠م، ص ١٣٠.

(٣٤) ييتس : رمزية الشعر، ترجمة مصطفى رياض، مجلة فصول عدد ١، ٢، المجلد ٧ ، القاهرة ١٩٧٨م، ص ٣١٨.

(٣٥) د. محمـد مصطفى هـدارة : دارسات فى الشـعر العربى المعاصر، الاسكندرية ١٩٩٠م، ص ٢٧٧.

(٣٦) د. محمد فتوح أحمد : الرمزية فى الشعر العربى المعاصر ص ٢٤١.

(٣٧) أدونيس: الصوفية والسوريالية : ط١، دار الساقى، لندن ١٩٩٢م، ص ٢٥٧.

(٣٨) أدونيس : نفس المرجع ص ٩.

(٣٩) أدونيس : نفس المرجع ص ٥٠.

(٤٠) نفس المرجع السابق ص ١٢٥.

(٤١) د. محمد مصطفى هدارة : النقد الأدبى بين النظرية والتطبق، مركز الشنهابى للطباعة والنشر، الاسكندرية د.ت ، ص ٤٩.

(٤٢) جون هرمان راندال: تكوين العقل الحديث جـ٢ ص ٤٦.

(٤٣) د. كمال أبو ديب : الحداثة، السلطة، النص، مجلة فصول عدد ٣، مجلد ٤، القاهرة ١٩٨٤م، ص ٥٩.

(٤٤) خالدة سعيد: الملامح الفكرية للحداثة، مجلة فصول (نفس العدد السابق). ص٣٠.

(٤٥) راجع كتاب : دراسات فى الشعر والمسرح ص ٩٦ .

(٤٦) رومان ياكوبسون: قضايا الشعرية، ترجمة محمد الولى، ومبارك حنوز، دارتوبقال، الدار البيضاء ١٩٨٨م، ص ١١.

(٤٧) نقلاً عن : د. محمد مصطفى هدارة : المرجع السابق، ص ٩٧.

(٤٨) حول التناص: معناه وأنواعه راجع: د. محمد مفتاح، تحليل الخطاب الشعرى (استراتيجية التناص) ط٣، المركز الثقافى العربى - الدار البيضاء- بيروت ١٩٩٢م. حيث يعرفه بقوله : التناص هو فسيفساء من نصوص أخرى أدمجت فيه بتقنيات مختلفة، ص ١٢١، وراجع أيضاً : د. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، الكويت (عالم المعرفة ١٦٤) ١٩٩٢م.

• • •

الفصل الثالث

محمود حسن إسماعيل

(السِّـــرّ)

محمود حسن إسماعيل

(السِّـــرّ)

« كلما ابصرتُ شيئاً
كنتَ فيه كل شيء »

«محمود ح. إسماعيل»

● انتمى محمود حسن إسماعيل (١٩١٠-١٩٧٧) إلى المرحلة الرومنتيكية بحكم الواقع، وكان يؤمن بقيمة الموهبة الفردية، كما آمن بها الرومنتيكيون، وآمن معهم بأن الشاعر إله أو نصف إله، فكما أن الشاعر عند «العقاد» خالق يستمد من السماء :

والشِّعرُ من نَفَسِ الرحمن مُقْتَبَسٌ   والشّاعر الفَذُّ بينَ النّاسِ رَحْمَنُ

كذلك كان محمود حسن إسماعيل يغنى :

يا مُلهمي الشِّعرَ لم تلمحْ بخافِقِهِ   إلا رَوَائعَ من طُـهْـرٍ وإيمـانِ
لأنتَ طيفُ مـلاكٍ رفَّ في خَـلَـدي   من السموات لامبعوث شيطانِ(1)

ولكن محمود حسن إسماعيل كان شاعراً فذاً بين هؤلاء الرومنتيكيين من جماعتى «أبولو» و«الديوان»، فقد أدخل في شعره رموزاً واستعارات غريبة على الأسماع حينئذ، وهناك واقعة تبين كيف كان الشاعر مجدداً في وقته بشكل لافت، فقد نشرت مجلة «الرسالة» فى أوائل الأربعينيات قصيدة له بعنوان «من خريف الربيع» ثم نشرت المجلة تحدياً ممهوراً بإمضاء (م.ع.) يقول كاتبه «فليتفضل منهم متفضل فيشرح لى هذه القصيدة شرحاً تلتئم بـه أجزاؤها، وتجتمع أوصالها، وتتكشف غرائب مجازاتها، وعجائب استعاراتها، وبدائع أسرارها»، يقول الشاعر فى مطلع قصيدته :

ذهبتُ للرَّوض فـي صبـاحٍ   مقيَّد اللحـْن والجَنَـاحِ
وفيـهِ ما فـيَّ مِنْ أغـانٍ   مطلُولةِ الشَّدو بالجـراحِ
أوتارهُ أطيـارُه سـكـارى   يعزفنَ وجدَ الخَميل نـارا
سَعيـرُهُ خمْـرةُ الحيـارى...الخ(2)

وقد ذكر الدكتور إحسان عباس الذى أورد هذه القصة كاملة فى كتابه «**اتجاهات الشعر العربى المعاصر**»[٣] أن الاحتجاج على هذه القصيدة وأمثالها فى ذلك العهد كان يحذر من الخروج على عمود الشعر بالجنوح إلى مبارحة دائرة الفهم والإبعاد فى التشبيهات والاستعارات.

وإذن فقد استفاد محمود ح. إسماعيل من الرمزية، ومن السريالية، وجمع إلى ذلك شعر المدح وشعر المناسبات، ثم اتجه في آخر رحلته الشعرية نحو ذاته مرة أخرى، وهذه المرحلة الأخيرة هى التى يمكن أن تصنف على أنها مرحلة صوفية، ولكنى لا أسلم بهذا التصنيف، بل سأنظر فى شعره كله لأستخرج الأثر الصوفى فيه، باحثاً عن الرؤية الصوفية للكون من خلال رحلته الشعرية الطويلة.

• • •

ظهر الاتجاه الرمزى فى شعر محمود ح. إسماعيل مبكراً، وهو شعر في حقيقته وجدانى رومنتيكى، سواء ما فيه من شعر الحب أو شعر الوصف للطبيعة الريفية، النهر والنخيل والعشب...إلخ، أو الكوخ والفأس والفلاح بما يلاقيه من بؤس وشظف العيش فى ريف مصر إبان الثلاثينيات والأربعينيات من هذا القرن، ولقد ظلت رموز محمود ح. إسماعيل تتردد فى شعره منذ ديوانه الأول «**أغانى الكوخ**» حتى ديوانه الأخير «**موسيقا من السر**»، مع اختلاف فى الصورة التى يبرز الشاعر رمزه من خلالها، وهذا أمر مقبول وطبيعى، وأفضل طريقة لدراسة هذا الشعر لبيان الأثر الصوفى فيه هو دراسة هذه الرموز نفسها، ولاسيما الرموز التى تعد رموزاً صوفية.

يعد رمز «**النور**» أهم رمز عند الشاعر، وقد أشار كل من درس شعره إلى تكرار لفظ النور ومشتقاته أو كلمات من بحره الدلالى بكثرة لافتة فى شعره، ويرى الدكتور عبد القادر القط، أن النور يمثل محوراً مهماً تدورحوله كثير من قصائد الشعراء الرومانسيين[٤].

ولقد كان النور من قديم مبدء وجودياً ترتكز عليه عدة مذاهب فلسفية وصوفية فى تفسير العالم، فالمانوية ترى الوجود مبدأين: النور والظلمة، والفلسفة الإشراقية ترى النور مبدء للوجود «**ينتظمه بأسره من أعلى قمة فى بنائه.. أى أن النور مبدأ وجودى وأنه المبدأ الأوحد**»[٥] والحق أو الله هو نور الأنوار كما يسميه «**السهروردى**» الإشراقى فى كتابه «**هياكل النور**»[٦]، وعلى الجملة فالنور هو الخير المحض والذات المطلقة.

وتعددت الإشارات التى حملها رمز النور فى شعر محمود ح. إسماعيل منذ ديوانه الأول، ففى قصيدته «فى المحراب» يرمز بالنور لخمرة الحب، أو لما فى خمرة الحب من سمو :

الطُّهْرُ في لألآئها، والنورُ في صَهْبائها، والنارُ في أحشَائي[7]

وفى قصيدة «أنا ظمآن» يرتبط رمز النور بخمرة الحب أيضاً :

خَمْرةٌ من هالةِ النُّور(م) بعيْنَيْكِ رَوِيَّه[8]

النور هنا رمز مرتبط بالسمو والطهر وبقدسيه الخلق والحياة الصافية فى حقيقتها الطاهرة، سواء تجلت فى المرأة (الحبيبة) وما يرتبط بالحب من معانى الجمال والسمو، أو فى الطبيعة وما فى مجاليها من الحسن والإبداع، وهذه زهرة الفول (زانها الضوء بزهو والتماع) وقد شربت حتى الثمالة من خمرة النور أيضاً:

ذاتُ كاسٍ أترعَتْ شمسُ الضُّحى ريقَهَا من خَمْرة النُّور المُشَاع[9]

والنيل بما يحمل من قدسية وسمو يبث نوراً تستمد منه الشمس ضياءها :

كَمْ راحتِ الشَّمسُ في ضُحَاها تعبُّ مِن نُورِكَ المُذَابِ[10]

وفى حديث الشاعر إلى نفسه يدعوها لطريق الحق والهداية والسمو، بينما تواجه العقبات والصعاب يمثل النور مصدر الهداية، وغاية الوصول، وهو أيضا الوسيلة؛ لأنه الزاد الذى يحمله المسافر :

زادُكِ النُّورُ، وفي دَرْبِكِ ينبوعُ الشُّعَاع[11]

ولا ينبغى للنفس أن تتوقف عند خطاياها السالفة، ويمنعها هذا من مواصلة السفر نحو الغاية المنشودة :

وإذا صادفتِ فى الدَّربِ خيالاً للخطيئَةْ
فاعبريه.. واخلسي من صَمْتها الدامى هُدوءَهْ
لم تكن تطويك في صحبتها اى مشيئَةْ
أنت شاهدتِ فأقدمتِ على النور جريئَةْ
وهى جاءت من فجاج النور كالنور مضيئَةْ
جرفتْ فيك المآسى واللذاذات الخبيئَةْ
فاستمرِّي واتبعيني، أنت مِنْ ذنبى بَريئَةْ[12]

وفى ديوانه «**موسيقى من السِّرّ**» قدم الشاعر، ما يشبه لحن الختام فى رحلته مع رمز النور، قصيدة بعنوان «**موسيقى من النور**»:

مـازلتُ رغم دربى الكبيـــــرْ
لا أعــرفُ الشّوْك من الزهـــورْ
ولا سُرَى النمل من الطيـــورْ
ولا وقـوفَ الخطو... والمسيــرْ
ولا انتـفـاضَ الدمـع، والسـرورْ
ولا الرُّبَى مـن خـضـرة الغـــرورْ
ولا فـحـيح العـشب، والعطــورْ
ولا ومـيض النور، وهـو نـــورْ
اخْفـتَهُ اللّيــلُ بـلا ستـــورْ
فـعـالمي ليـس هـو المنظـــورْ
ولا مـرايا البـصـر المبـهـــورْ
ولا اندهاش الوتـــر المقـهـورْ
لكل شـىء حـولــهُ يــدورْ[13]

الشـاعـر هنا عنيف - كـعـادته - مع رمـزه الأثيـر، فـصـوره تـتـسم بالعنف الذى لا يناسب جو القـصـيـدة الرمـزى الذى ينبـغى أن يحـمل نبـرة شـفـافـة وإيحـاءً، فلم ينجح الشاعر فى تلوين صوره بهذا الإيحاء؛ لأن هـذا العنف يتنافى مع ذلك الإيحاء، انتفاض الدمع، وفـحـيح العـشب، والوتر المقـهـور، فى المقطع المذكـور أعـلاه، وتوهج الظلام، والضرام واللهيب فى الحياة، وشرب النيران ، وعزف الشرار، والتأمل الموغل في تناهش الغبـار، والعطر جارف الإيقـاظ، كل ذلك يخرج بالقصـيـدة من الإيحاء والرمـز إلى جو آخر لا يناسبها . إن الشاعر يعيش قلقه الوجودى بعنف، وهو يتعذب بهذا القلق، فالنور أمامه وخلفه، وفوقه، بل تحـتـه، ولكنه معذب بوجود هذا النور؛ لأنه لم يمسك به ، بل ظل يدور ويدور:

لَـمْ أزل أدور........
كظلمةٍ مصلوبةِ العذابِ فوق وَهَجٍ من نور!![14]

• • •

ومن رموز الشاعر، رمز آخر نستطيع أن نربطه مع رمز النور السابق هو ما يسميه الشاعر «السِّرّ» وهو « شيء » ظل الشاعر يبحث عن كنهه طوال رحلته الشعرية، ومنذ فترة مبكرة يتحدث الشاعر عن حبه، ويربطه بهذا السر، وبالنور أيضا فيقول :

تَعلّقتُها عذراء ينـدى حديثهـا	صفاءً تجلّى من عفيف المَباسم
هيَ النورُ أو فى النور منها ائتلاقةٌ	هى السِّرّ يَضوي فى غيوب الطّلاسِم
إذا نظرتْ... فاحبسْ بخورَكَ دونها	فقد سحرتْ سِحْرَ الرُّقَى والطلاسِم
تلقيتُ منها وحيَ شِعْري ساميـاً	وألهمتُ منها خالدات الملاحـم
ولمّا تلاقينـا وكـاد صفاؤنـا	يرفّهُ من وجْدِ القلوب الهَوائـم
تَصَاوحتِ العيدانُ فى جنّة الهـوى	وجافى رفيقُ اللحن عُشَّ الحَمَائم
وبُدّلتِ الأنسامُ بيـن أرَاكهـا	فحيحَ أعاصيرٍ، ولفحَ سمائم
كأنَّ اختلاجَ النور فوق حُطامها	من الألقِ الخابي تهاويلُ واهم[١٥]

وإذا كان «السر» بوجه عام هو المستور والخفى الذى يتعذر فهمه أو حله[١٦]، فإن الشاعر يربطه بالطلاسم وبالسحر، والرقى والتمائم، وبالنور أيضاً، فيدخل بنا فى جو رومنتيكى قديم، يذكرنا بالمجنون[١٧]، فالمحبوبة عذراء يندى حديثها صفاء، تكاد ألا تكون بشرية الصفات، وهى أيضا قريبة من الجو الصوفى عند محيى الدين بن عربى، فى قوله :

تُحيي، إذا قتلتْ باللّحظ، منطقَها	كأنها عندما تحيي به عيسى
توارتُها لوحُ ساقيها سَنـاً، وأنـا	أتلو وأدرسُها كأنني مُوسى
أُسْقُفَةٌ من بناتِ الرّوم عاطلةٌ	ترى عليها من الأنوار نامُوسا[١٨]

فتلك إذا نظرت سحرت، وهذه تقتل باللحظ ثم تحيى من قتلت، هو السحر إذن على كل حال. ويعرف المتصوفة «السر» بأنه لطيفة فى القلب كالروح فى البدن وهو محل المشاهدة[١٩]. فالسر نور يهدى السالك فى الطريق نحو الذات، والذات العلية هى عينها النور، والشاعر يقول : هى النور، هى السر، هل الشاعر يبحث عن المطلق؟ وهل يصح تأويل هذا الشعر تأويلاً صوفياً على هذا النحو؟

على أية حال، ننتقل الآن إلى مرحلة أخرى من مراحل الرمز المسيطر على شعر محمود ح. إسماعيل، «سره» الغامض ولنقف عند مقطوعة «عرفت السر» فى آخر ديوان

«أين المفر» لقد تلبست الشاعر حالة وجد، ونشوة روحية، توهم معها أنه قد وصل إلى الحضرة، وأن قلبه أصبح منبعاً للمعرفة اللدنية، معرفة الغيب :

ولمَّا دَهَاني السِّرُّ... دارتْ ونوَّحَتْ   سَوَاقٍ على قلبى ينابيعُهُــا الغَيْـبُ[٢٠]

إن الشاعر يبحث عن المعرفة، معرفة الحقيقة، ولكنه لا يتخذ لذلك وسائله، ولهذا كان ما رآه في حلمه وهماً أفاق منه الشاعر وقد وجد نفسه على الأرض لا في معارج السماء :

وأومأتُ حتى كدتُ أعـرف، فارتمتْ   يمينـي... وإذْ بى لا أزالُ هنا أحبـو

وللشاعر مقطوعة أخرى فى آخر ديوانه «قاب قوسين» بعنوان «أنا والسِّرّ»، والشاعر يبحث عن السر، فى «طوايا النفوس» هذه المرة، ولكنه يزعم أنه لا يقف موقف الحائر، فهو مع الله، يتعلق به بصره :

لستُ فى حيرةٍ، ولا في وقُوف
فمعَ الله نظرتي تتطلَّــــع[٢١]

ومايزال «النور» هو ما يبث الطمأنينة في نفس الشاعر، ينير دربه نحو الحقيقة:

هـدأةٌ وانطلاقـهْ
وإذا النُّور على الدَّربِ
يستهـلُّ ويسطـعْ

الآن أصبح من عادة الشاعر أن يختم كل ديوان «بتقرير» عن حاله مع «السر» الذى يبحث عنه، ماذا صنع بالسر وماذا صنع السر به، وها هو فى آخر ديوانه «لابد» يقدم قصيدة «من نار السكينة»، وفيها يبدو انشغاله بهذا السر وحيرته، وتساؤله:

إلهي... وما زال فى النَّاي سِرٌّ
وشط من الوحْـي مازرتُــهُ
ولا شربتْ حيرتى منه لحنـاً
ولا أي يوم بهـا جئتُــــهُ[٢٢]

هنا مال الشاعر نحو الإفضاء، وكان فى المقطوعتين السالفتين كتوماً، يومئ ولا يفصح، أما هنا فقد أخذ يعدد لنا مجالى ومظاهر يرى فيها هذا السر، وإن كانت تلمع أمام عينيه كالبرق ثم تفلت منه :

أراهُ على الزَّهْر لكنّنـــــي
إذا صافحَ العطرَ غافلتـُــهُ
أراهُ على النهر، لكنّنـــــي
إذا عانَق الموجَ غادرتـــــهُ
أراهُ على الدَّوْح لكننــــــي
إذا مايلَ الغصنَ زايلتـــــه
....
أراهُ على الرِّيح صوتَ الحنين
تجسَّد حتى تأمـــلتهُ........

ولا يمكن للشاعر أن يمسك بهذا السر، ولن يمسك به، إنه موجود ومفقود في آن معاً، هل كان الشاعر ينصرف عنه مختاراً؟! يقول الدكتور شكرى عياد «إذا شاء السر أن يتجلى فى عنان العالم المرئى انصرف الشاعر عنه، أهو الوجود المطلق مرة ثانية؟... ربما كان هو عالم «الجمال الفكرى» الذى يطمح كل شاعر ان يحققه تحقيقاً كاملاً فى ذاته»[٢٣] .

إن كل شعر إيحائى يحمل رموزاً وينطوى على درجة من الغموض يقبل تعدداً فى التفسير، والتأويل الصوفى لهذا الشعر قد لا ينطلق من فراغ، إذ الشاعر نفسه يعلن أنه يمضي في طريق البحث عن «سره» قد أسكرته خمرة المعرفة الصوفية، وأن لم يمسك بشئ :

واوغلتُ حتّى سقاني الطريق
ثمالاتِ سِحْرٍ تصوّرتـُــهُ
شوانى وأبقى رمادَ الضيـاءِ
ومازال جَمْراً تشهيتـُــهُ[٢٤]

هل هو البحث عن سر الألوهية؟، يقول سهل التسترى «للألوهية سر، لو ظهر بطلت الألوهية»[٢٥]، ربما كان سر الخلق والابداع، يبحث عنه الشاعر فى الكون، سواء فى العالم الأكبر Macrocosm أو في نفسه، أو العالم الأصغر Microcosm وقد كان هذا البحث دأب المتصوفة الذاهبين فى دروب المعرفة شوطاً بعيداً، بالمكاشفة لا المدارسة، وبالرياضة الروحية والذوق لا بالفلسفة والمنطق، وإنهم لفى درجات ومراتب، فمن

عرف السر منهم، فقد أصبح من الأمناء، فإن السر مستور لا تدرى به أرض ولا سماء، فمن عرفه لابد أن ينال مرتبة شريفة عالية، كما عبر ابن عربى في الفتوحات :

فإذا أتى بالسِّــرِّ عبدٌ هــكــذا | قيلَ اكتُبوا عبدي مـن الأُمَنَاءِ
إنْ كان يُبدي السِّرَّ مستوراً فما | تدري به أرضي فكيفَ سمائي[٢٦]

وكلمــة «السـر» من أكثر الكلمات دوراناً فى ديوان الحلاج(٢٧). وقد يطلع الصوفى على «السر» بالمحبة كما قد تمكنه المعرفة من ذلك، سواء بسواء، فكلاهما من التصوف نصف الطريق، ولا ينبغى لم يعرف السر أن يبوح به، فإن فى ذلك إباحة دمه كما قال السهروردى :

بالسِّرِّ إنْ باحُوا تباحُ دِمَاؤُهم | وكذا دماءُ العاشقـينَ تُبَـاحُ[٢٨]

ويعود محمود ح. إسماعيل في آخر الرحلة الشعرية ليجعل من رمز «السر» عنواناً على ديوان كامل هو ديوان «موسيقى من السر» ويبدو أنه اقترب فى هذا الديوان من «وحدة الوجود» بهذا الرمز، السر، فهو يبدأ القصيدة الأولى «موسيقى من السر» على هذا النحو :

كلَّما ابصــرتُ شيئـــاً
كنتَ فيـه كـــلَّ شـــىء[٢٩]

وتلتقى المعرفة مع المحبة ليمثـلا معـاً السكينة التى كانت ناراً فى قلب الشاعر من قبـل :

اغْصُنٌ من شَجَرِ الحبِّ، رضيعــاتٌ لسرِّهْ
وطيورٌ من رُبَى الحب سميعـات لأمـــرهْ
وعطورٌ من صلاة الحب هالات لزهْــرهْ
.....
غيرتْ كلَّ وجودي... لمسةٌ في إثْرِ لمسَـهْ[٣٠]

وفى قـصـيـدة «مـوسـيـقـى من الرمـز» يربط الشـاعـر رمـزه «المركـزى» فى «صـورة شعرية» تلك الحمامة التى حطت بروضه ومضت:

حطَّتْ بروضي ومضَتْ حَمامَــهْ
مجهولةُ السرِّ بــلا علامَـــهْ[٣٣]

ويسأل الشاعر حمامته الرمزية :

مَنْ أنتِ؟ يا عجيبةَ الحضـُـور؟
يا موجَةَ الكشف لعمق نـُوري؟
يا جـذوةً تخـضــلُ بالإيمـــان
يا سـرّ كل السرّ فـي البسـتـــان
فلم تكد تسمعُ حتـى انتفضـتْ
ومن جنانـى وكيـانــى هـربـتْ
لكنهـا في غـفــلات الكـــلْ
شئ، ولا شئ، كظلّ الظـــــلّ

هنا يظهر التناصّ الصوفي واضحاً، «فسر السر» هـو «مـا تفـرد به الحق عن العبد»[32] فى اصطلاح الصوفية. ويخاطب «الحلاج» الحق فى ديوانه بقوله :

يا سِرُّ سرٍّ يـدقُ حتّـى ... يخفَى على وهْم كُـلُّ حَـيّ
وظاهراً باطنـاً تجلّـى ... لكلّ شـىء بكـلّ شـي[33]

إن سـر الأسـرار، أو «سـر السـر» أصبح عند محمود ح. إسماعيل، شئ ولا شئ أو كظل الظل، وتنتهى الرحلة الشعرية دون أن يتحد الشاعر بسره، ودون أن تتجلى له حقيقة نفسه، ولقد يحق لنا أن نقول أن الشاعر حاول أن «يتصوف» ولكنه لم يتخذ لذلك وسائله المعهودة من أهل الطريق ، الرياضة الروحية والسلوك الصوفى العملى واتباع المريد لشيخه. وهل حقق الشاعر صوفيته فى فنه؟! لقد ظل الشاعر يبحث عن سره المفقود، سواء هو الذات المطلقة أو عالم الجمال المطلق فى الكون أو في الفن، ولاشك أنه قضى وفى نفسه من كل ذلك أشياء.

• • •

كان الريف المصرى أول مصدر من مصادر الإلهام للشاعر في ديوانه الأول «أغانى الكوخ» وقد مثلت الطبيعة الريفية ونهر النيل والناى والعشب والزهر، رموزاً روحية وصوفية في رحلته الشعرية، وكما سبق أن ذكرنا فى الفصل الأول من هذا الكتاب، كانت مجالى الحسن فى الطبيعة مصدراً ثراً للشعر الصوفى فى الأدب الإسلامى سواء عند ابن الفارض أو عند شعراء الفرس الذين تغنوا بالأزهار والطيور والطبيعة الخلابة وبالناى، وربطوا كل ذلك بالجمال المطلق اللامحدود.

تغنى محمود ح. إسماعيل بالقطن والساقية وسنبلة القمح، وبزهرة الفول وبغيرها من مجالي الحسن فى الطبيعة الريفية، وهو لم يقدم لنا شعراً رمزياً فى ما كتب من شعرالطبيعة، ومع ذلك قدم الشاعر بعض الرموز التي جسد من خلالها رؤية صوفية للطبيعة والكون.

والتفت الشاعر لما فى نهر النيل من معانى السمو والجلال، فاستوحى منه- كما يصنع الرومنتيكيون- رمزاً للكمال والجلال، ففى قصيدة «النيل» من ديوان «أين المفر» يمثل النهر أسطورة خالدة، وهو إذا لم يكن ينبع من الجنة كما تقول الأساطير القديمة، فلاشك أنه «مسافر» فى رحلة أشبه برحلة الصوفية في طريق الحقيقة، وهى رحلة فرح وابتهاج، فالنهر لا يعوزه شئ، معه الزاد الكثير من الخيال والسحر، والعطر والظلال، ومعه الحب والفن والجمال:

مســـافرٌ زادهُ الخيـــالُ والسحرُ والعطـرُ والظـلالُ

ظمآنُ والخمرُ فى يديــهِ والحبُّ والفـنُّ والجمـــالُ

شابتْ على أرضـهِ الليالي وضيعتْ عمرَهــا الجبـــالُ

ولم يــزلْ يطلــبُ الديــارا

ويسـألُ الليــل والنهــارا

والناسُ من حولهِ سكارى هاموا على أفقــهِ الرحيـبِ

آهِ على سِـرِّك الرهيـــبِ وموجك التائــه الغريـــبِ

يا نيلُ يــا ساحـرَ الغـيوب[٣٤]

وبرغم نجاح الشاعر فى تجسيد «النهر» فى هذه الصورة الأسطورية، فإنه ظل محتفظاً بطابع الفخامة، والجهارة فى الألفاظ وفى القافية.

وفى تجربة أخرى له عن «النهر» قدم الشاعر جواً حالماً مغلفاً بالأسرار، وفيه استجاب الشاعر فى معجمه وصوره للتجربة الروحية والنفسية، التـــى صور فيها النهر فى صورة رمز صوفى كما يقول الدكتور عبد القادر القط[٣٥]. وذلك في قصيدة «النهر» من ديوان «نهر الحقيقة» حيث تتظامن كل مظاهر الطبيعة المحيطة بالنهر وتسكن خاشعة كأنما تؤدى صلاة، والنهر الساكن مستريح يعمه سلام روحى وخشوع:

سكوتُهُ حياهْ
ونطقه حياهْ
والموجُ فوق صدره صلاهْ
حين تنام الريحْ
والموج يستريحْ
تخالهُ نشوان، في أفقه النعسانْ
أقداحه وضــوءْ
للصمت والهدوءْ
يمرُّ بالحياة، وموجهُ مـــرآهْ
أمواجهُ سجّادهْ للطهر والعبادهْ(٣٦)

وفى قصيدته «اللحن المقهور» مـن ديوان «أين المفـر» نلتقى بأغلب الرمـوز التى استمدها الشاعر من الطبيعة، وأهم رمزين هنا همـا رمـز الغاب ورمز الناى وكلاهمـا مرتبط بالحياة الفطرية، وبعبادة الطبيعة وتأليهها، على الطريقة الرومنتيكية، والشاعر يمتدح هذه الحياة الفطرية متمنياً لو كان «شيئاً» في هذه الطبيعة البدائية يذوب فيها ويتلاشى، يسمعها وتسمعه حين ينشد أشعاره:

لَيتَني كنت حفيفَ الغـــابِ	فـــــي آذان بيــــــدِ
يســـمـعُ الليـلُ صـبابــا	تي ويُصغي لنشـيـدي
ليتنى كنـتُ صـــفيـــرَ	الحب من ناي الرُّعـــاةِ
تشربُ الكثبـان والقطعـانُ	خَمراً مـــن لَهَاتـــي(٣٧)

واستطاع الشاعر أن ينجح ويتفوق فى تقديم الطبيعة فى قصيدة جيدة، ابتعد فيها عن الخطابيـة والتقرير، واقتـرب من الإيحاء، هـى قصيدة «الزهرة اليـتيمـة» فـى ديـوان «أين المفـــر» ففى هذه القصيدة يخاطب الشـاعر الزهرة خطاباً رقيقاً، ويقترب منها ويطامن مـن نفسهـا ويدعوهـا للفـرح بالحيـاة، وألا تأسى لما فاتهـا ولا تحـزن لوحدتهـا وانفـرادهـا، وترق كلمـات الشـاعـر حتى تصبح صـافيـة شـفـافـة، رمـزية، ويخفت صـوته وتخف نبـرته، ويرق حتى يناسب بين نفسـه وبين الزهرة اليـتيمـة الرقيـقة وينجح في جذبنا إلى زهرته، وسـر ذلك كله الحب، الذى دفع الشاعر نحو الطبيعة متمثلة في هذه الزهرة اليتيمة مخاطباً إياها:

لئنْ ماتَ حولكِ نُـورُ الضُّحى ... ورانَتْ عليـكِ سـتورُ الظَّلام

فلا تحـزنى .. فالهوى فى دمي ... صباحٌ يزلزلُ هذا القتـام[٣٨]

ولا يقدم الشاعر لزهرته هذا «الهوى» فحسب، بل يقدم لها روحه أيضاً، ويضائل من نفسه ليكون بقربها فى مواجهة الريح العاتية «نسمة» «وظل رطيب الجناح»، ثم يتوحد معها فى مواجهة الزمان :

كـلانا غـريبٌ يتـيمُ الزمــــانْ

فـهـيَّا نجـدّدُ زهْـرَ الحنَــــانْ

ونقطِفُ مـن قـبل يمضـى الأوانْ

وتقـطفنا قـبـضـةٌ مـن تــــرابْ

وتكون الخاتمة الرائعة التى ينقلب فيها الوضع، فيعود الشاعر ضعيفاً محتاجاً للرثاء، وتعود الزهرة زمراً للمطلق واللامحدود، رمزاً للجمال الخالد، والقدرة اللامحدودة، إنها هى الخالق المبدع فأنى لها أن تفنى أو تبيد؟! إنها رمز الخلود والأبدية :

وإنْ ماتَ حوْلكِ مَنْ في الثَّرى ... واصبحتِ مفردةً فى الجبالْ

فلا تنـدُبي فانيـــاً إنَّـــني ... أرى فيـكِ كونْاً يذيبُ الزَّوالْ

ففيـكِ الإله الذي اعبـــدُ

وفيكِ الخيال الذي أنْشُـدُ

وفيكِ الهَوَى والصبَّا والغدُ

دَعيني أسبحْ بهذا الجَمَالْ

ويوحد الشاعر بين الطبيعة والمرأة في غزله، فالحبيبة فى قصيدة «فى المحراب»[٣٩] هى شئ من المرأة وشئ من الوطن، نيله وأرضه وسمائه، كل منهم متداخل فى الآخر، وفى قصيدة «أغنية ذابلة» من ديوان «هكذا أغنى» تمثل الزهرة رمز المحبوب الذي ينشد الشاعر لقياه ويتغزل بجماله :

غَنَّيْتُ لما شَـاقَنِي الملْتَقى ... باسمِكِ- في الحرْمان- يازَهْرَتي[٤٠]

والزهرة فى القصيدة رمز للجمال المطلق، ترتبط صفاتها بالقدسية والنور،

والسنا، وبرغم ما فيها من فتنة فهى بعيدة عن الريبة والإثم، ولهذا كانت علاقة الشاعر بها علاقة تقديس وعبادة وسجود :

عَبَدْتُها رُوحاً إذا رَفْرَفَتْ   طَهَّرْتُ في أنوارها سَجْدَتِي

الوردة رمز من رموز الصوفية، وخصوصاً فى المشرق الإسلامى، حيث كانت البيئة الطبيعية تساعد على اتخاذ الرموز من مجالى الحسن فيها، وقد اتخذ ابن عربى رموزه من الجبال والصحراء، والصخور، ومن نباتات الطبيعة البدوية ومن النجوم والوديان ونحوها، أما هناك في المشرق الإسلامى فى إيران وما حولها، فقد اتخذ الخيام- كما سبق أن ذكرنا- الوردة رمزاً للحبيب والجمال المطلق وفى رواية متأخرة حول الحلاج، ترمز الوردة للحبيب، الذى لا يحتمل منه الحلاج عتاباً أو لوم، فهو يتعذب بهذا اللوم ولو كان يسيراً، وبرغم أنه يتحمل رجم الناس له بالصخور وهو فوق صليبه، يجود بأنفاسه الأخيرة، فإنه لا يطيق أن يرميه أحد أصدقائه بزهرة[41]. والزهرة فى قصيدة محمود ح. إسماعيل هى مصدر الإلهام للشاعر، فهى رمز الجمال المطلق، فمن شذاها يستمد الشاعر قدرته على إبداع قصائده، وإنشاد ألحانه:

وَأَلْهَمَتْنِي الشِّعْرَ هَلْ أَسْمَعَتْ   أُذْنَاكَ لحناً من شَذَا وَرْدَةٍ؟!

ويلتقى الشاعر بالحبيب فى الطبيعة البكر، بعيداً عن الناس، وقد خلا الكون إلا من العشب، هو أيضا عالم الجمال الخالص، فاللقاء هنا مثل صلاة، هى «صلاة العشب»[42]. كأنها طقس عبادة، ابتدعها الشاعر بنفسه، ويعرف كيف تؤدى، فيها يكون الحبيب مع محبوبه، لا يعلم بلقائهما ولا يراهما ولا يسمع لهما إلا العشب، رمز الصفاء والأدبية فى الطبيعة.

وفى قصيدة «أغنية الكوخ» من ديوان «قاب قوسين» يمثل جلال الكون وسحر الطبيعة ملتقى الحبيب بحبيبته، وفرح الحياة والسعادة الأبدية فى كنف المخلوقات التى يتجلى فيها جمال الخالق، وإبداعه، هنا تتكامل لوحة تمثل الجمال فى أبهى صوره، فعند مغيب الشمس، ينعى الطير النور، والعطر يفوح بجانب النهر، والشمس تمضى نحو المغيب، والليل مقبل على الكون بما يحمل من أسرار، هنا يكون الوادى كله قد أخذه النعاس، ويكون لقاء الحب، ويتم الإشراق الذى يصحب اللقاء، وتتجلى الكآبة ويعود الأمل وبه تتم السعادة، وفى اللوحة الثانية صورة مباينة للأولى ولكنها مكملة لها، هنا مع الفجر ومع دعاء المؤذن، وبزوغ النور، تبدأ الحركة، ونشوة الصحو، الكل تدب فيه الحيوية والنشاط :

ومضَى الرَّاعى إلى دنياهُ في سَفْح الجبالِ
واحتَسى العصفورُ فى الرَّوْضِ عبيرَ البرتقالِ
وتناغَى هَزَجُ النَّحل بأفياءِ الدَّوَالي
وغدا النهرُ هوىً يجري على صَدْرِ الرِّمَالِ(٤٣)

ويتوحد ما فى الكون من جمال وسحر مع جمال وسحر الحبيب :

وتَرَيْنَ السِّحْرَ سِحْرَ الكوْن يَفْنَى في خَيالي
أنتِ سِحْري، وفُتُوني، وصلاتي، وابْتهالي

وقد يتوقف الشاعر عند المرأة وحدها بعيداً عن الكون والطبيعة، ليتمثل فى جسدها جمال الحق، فهنا المرأة فى صورة حسية جسدية، لا فى صورتها الروحية الخالصة، وإن جعل من الجسد خمرة الحب الإلهى:

ظَمِئتُ إلى الله يوماً.. فلَمْ أجِدْ خمرتي غيرَ هذا الجَسَد(٤٤)

وإذا كانت المرأة رمز الجمال المطلق، فلاشك أن الوصول إليها صعب المنال، إن لم يكن مستحيلاً من المستحيلات وبرغم ما فى القصيدة من حسية، يجعلها أقرب لتصور السرياليين منها إلى تصور الصوفية، وإن كانت الصوفية تجعل من المرأة مجلى الجمال لأنها أجمل ما فى الانسان والانسان أجمل ما خلق الله، وهنا يبدو الشاعر موحداً بين الصوفى والرومنتيكى، فالصوفى يمجد الجمال فى ذاته، والرومنتيكى يستعذب الألم، ويعود الشاعر من بحثه عن الجمال ومحاولة الاتصال بالجسد بآهة مكتومة، فيسلم بأن مكابدته ومعاناته، مجرد مجاهدات فى الطريق إلى الحق:

فعُدتُ بأيامىَ اللاهثاتِ صَدَى آهةٍ فى حنايا كَبِدْ
تباركتَ يا رَبُّ، هذا الجَمَال طريقٌ إليكَ انتهى واتَّحَدْ

ومن الرموز المتصلة بالطبيعة فى شعر محمود ح. إسماعيل، رمز الناى، يذكره الشاعر كثيراً فى شعره، ومن أفضل القصائد التى ذكر فيها هذا الرمز، قصيدة **«من فم الراعى»** فى ديوان **«أغانى الكوخ»** وهو مثال للشعر الرومنتيكى الذى يمجد الطبيعة بل يؤلهها، ويتعبد فى جمالها مؤثراً إياها على دنيا الناس، فهى عالم الجمال الروحى، يسكر به الراعى فى نشيده :

شَجَتْني رَنَّةُ العصفــــور	في فجْر الرُّؤَى الصَّاحي
وعذبُ اللحْن من شـــادٍ	رخيم الصَّــوت صَــدَّاحِ
وساري العطرِ من زَهْـرٍ	رطيــبِ العُـــودِ فيَّـــاحِ
فرنَّمْـتُ عـلـى المزمـــار	اغنيــَّـــات افــراحـــي
نشيدَ الحقل ... والشـاةِ	ولحنَ الـــرُّوح والــرَّاح[٤٥]

إن الراعى لا يغنى وحده، وليس نايه هو مصدر الموسيقى الوحيد، بل هناك جوقة موسيقية من الحقل تشترك فيها كل الطيور والزهور والنعاج ومافى الحقل من مخلوقات، والكون يصغى للراعى بنايه العجيب الذى يبدع السحر فى غنائه:

إذا غنَّـــى بــه الرَّاعـــى	والْقى السِّحْر من فِيِـهِ
يُصـيخُ الكونُ مفتونـــاً	بما تُوحـــي اغــانيـــهِ

وليست الموسيقى التى تشترك فيها هذه المخلوقات في الحقل مجرد موسيقى للطرب، بل هى ابتهالات وتسابيح فى عالم الجمال والطهر والصفاء، الذى يخالف عالم الانسان بما فيه من شرور وآثام، هنا عيشة النساك، فيها صلاة وتراتيل :

ثُغَاءُ الشَّاء تســبيـــحٌ	وتهليــــــلٌ لِبَارينـــا
وصـوتُ النَّـــاى ترتيـــلٌ	به طـــــارتْ أمانينـــا
إذا رَنَّتْ خلال العشـــبِ	من وَجْـــدٍ، اغانينـــا
فقلْ: يا معبدَ الريـــفِ	لقـد هــامَ المصلّونـــا

وإذا كان الشاعر قد نجح فى الوصول برمز «النهر» إلى درجة عالية من الإيحاء، جعلته أقرب إلي الرموز الصوفية فى ديوانه الأخير، بخلاف ما صنع فى قصيدة النيل التى كتبها في فترة مبكرة، فإن رموز الطبيعة الأخرى كالزهرة والعشب والناى، وكل ما يتعلق بالريف والغاب، لم تتطور عند الشاعر، بل ربما قلنا انتكست وتحولت إلى تقرير ساذج هابط المستوى، كما فى قصيدة «موسيقى من الطبيعة»[٤٦] وقد استوحاها الشاعر من زيارة لشاطئ «المنستير» بتونس، وفيها يذكر كل رموزه المرتبطة بالطبيعة، النخل والبحر، والشمس، والريح...الخ ومن أسف أن تكون مثالاً للجفاف ونضوب الشاعرية.

• • •

فى قصيدة «**أنا والنفس والطريق**» لمحات صوفية غائمة، والموضوع صوفى ينم عليه العنوان، وصوت المتكلم فى القصيدة هو صوت الشاعـــر أو نفسه اللوامة، التى تنورت بنور القلب، تواجه نفسه الأمـارة التى تأمر باللذات والشهوات الحسية، تدعوها إلى طريق النور، ويعلق الشاعر على صدر قصيدته بطاقة من بطاقاته المعروفة يقول فيها «**فى زحفى مع النورهمست لها بهذه الترانيم**»(٤٧) وفى الحق أنها ليست همساً، فالهمس يتنافى مع العنف فى تعبير الشاعر، وكثرة أفعال الأمر فى القصيدة مظهر من مظاهر هذا العنف، فكيف يدعو الشاعر نفسه بهذه الدعوات الشديدة الجافة العنيفة :

مَزِّقي عن وجهــكِ اليانعِ، أســمالَ القنـــاع

واصْـرعي المــوجَ، ولو أقبلتِ من غير شـــراع

واركبى الإعصارَ والإصرارَ فى وجْهِ القلاع..الخ

ثم يسمى ذلك همساً، ألا ما أبعده عن الهمس. وفى قصيدة «**العودة إلى الله**» نفس موضوع التوبة، ولوم النفس، ولكن الشاعر يخفف من حدته هنا، فيبدأ قصيدته بخطاب موجه إلى الله :

رَبِّ إنِّي لكَ عُدْتُ، من سرابٍ فيه تُهْتُ(٤٨)

ويقدم الشاعر نفسه فى صورة رمز «**الطيور**» وهو رمز صوفى، ولكنه يلجأ إلى ما نستطيع أن نسميه «**قتل الإيحاء بالتقرير**» حينما يقدم هذا الرمز على هذا النحو:

وطيورٌ ذرفَتْ سِرِّي وطارتْ حيثُ طـرْتُ

وتلاشتْ فى زوايا خَـلَدي أنَّى سرَيْـتُ

فإذا أبكي، أراها أدمعـــاً ممَّا بكيـْـتُ

ويواصل تفصيل صورة هذه الطيور، ثم يفسد الرمز بتفسيره :

ربِّ جنبني صداها، فهْيَ أعدَى من عرفتُ

هي نفسي، وهي شيطاني الذي منه هربتُ

وفى قصيدة ثالثة حول نفس الموضوع هى قصيدة «**النفس والخطيئة**» نرى آثار فلسفة ابن سينا الإشراقية وقصيدته العينية حول النفس وهبوطها وصعودها. وقد حمل الشاعر نفسه كل ما جنت من خطايا وآثام، ودعاها للصعود نحو السماء حيث الهداية والنور:

فقلتُ طيري، واصعدي، يا نفسُ حانَ مَوْردِي[٤٩]

ولكن نفسه لم تطعه وطمعت فى حياة ثانية تقى فيها الجسد من الآثام، وقد أخفق الشاعر، فى تقديم قصيدة جيدة بسبب غلبة التقرير على قصيدته، التى كان ينبغى أن تقدم فى صورة إيحائية رمزية تناسب موضوعها الروحى الصوفى.

وفي ديوانه الأخير يقدم الشاعر قصيدتين حول ذات الموضوع هما قصيدة «الطريق» وقصيدة «النفس»، وفيهما همس ورقة، ليست فى القصائد السابقة حول نفس الموضوع، فيقول في القصيدة الأولى :

نشأتُ مع الطَّيْرِ حولَ النخيل
وسبَّحتُ للحبِّ فوقَ الحقول
وغنَّيتُ للنور عند الشروق
وعانقتهُ فى لهيب الهجير
وكلمته فى صلاة الغروب
كلانا لغيب خفيّ يسير[٥٠]

هنا نحمد للشاعر انفلاته من التقرير والخطابية والعنف فى التعبير، فهو يرى النور (الله) فى كل مظاهر الوجود، كما كان ابن الفارض يراه (**فى نغمة العود والناى الرخيم، وفى مسارح غزلان الخمائل وفى مساحب اذيال النسيم**)، بل كما كان النفرى يقول «**الرؤية أن تراني في كل شئ**»[٥١].

• • •

لقد انتقل محمود ح. إسماعيل فى مرحلته الأخيرة خطوة نحو الإيحاء والرمز بابتعاده عن التقرير والخطابية ولكنه ظل واقفاً على الأعراف بين الفن الجيد والفن الممتاز، فلم يزل على قيد خطوات من الشعر الرمزى ومن الصوفية الروحية الحقة، ولهذا كان توصيف هذه المرحلة الأخيرة من شعره على أنها تصوف ذهنى[٥٢] صحيحاً إلى حد كبير.

كان محمود ح. إسماعيل شاعراً كبيراً حينما طلع على الناس بدواوينه الأولى، مصوراً الطبيعة في ريف مصر منظوراً إليها من زاوية الإنسان المعذب بجمالها

وسخائها، الهارب منها إلى جمال المطلق واللامحدود، إلى الخالق الأعظم، وقد عبر عن كل ذلك «كفلاح يملك وعى شاعر» وصدق فتحى سعيد حينما وصفه بقوله :

شاعرُ الأرْضِ عافَ طَحْنَ رَحَاهَا فأدارَ البُرَاقَ نَحْـوَ السَّمَاءِ[٥٣]

وخلاصة القول أن محمود حسن إسماعيل كان شاعراً رومنتيكياً، وكان فى بعض شعره شاعراً رمزياً، وكانت أغلب رموزه رموزاً صوفية، وقد ترك تراثاً لائقاً بشاعر كبير حقاً، ولكنه أخفق أحياناً وذلك لبعده عن التركيز، ولما أصاب صوره من عيوب ذكرناها وقد عجزت بعض رموزه أن تكون رموزاً شعرية مكتملة لما كبلها من قيود وحدود جعلها أقرب إلى الكنايات. ومع ذلك حاولنا أن نستخلص من ذلك الشعر الرومنتيكى المشوب بشئ من الرمزية رؤية صوفية للكون، وقد وجدنا أن هذه الرؤية الصوفية كانت أروع فى شعره القديم منها فى شعره المتأخر برغم ميله نحو التصوف الشكلى في مرحلته الأخيرة.

• • •

هوامش الفصل الثالث

(١) محمود حسن إسماعيل : الأعمال الكاملة، دار سعاد الصباح، القاهرة ١٩٩٣م، جـ١ ص ١٣١.
(٢) ديوان : أين المفر، الأعمال الكاملة جـ١ ص ٨١١-٨١٤.
(٣) د. إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربي المعاصر، عالم المعرفة (٢)، الكويت، ١٩٧٨م، ص ١٢-١٤.
(٤) د. عبد القادر القط: الاتجاه الوجداني في الشعر العربي المعاصر، مكتبة الشباب ، القاهرة ١٩٧٨م ص ٤٠١.
(٥) د. محمد على أبو ريان: أصول الفلسفة الإشراقية ص ١٣٢.
(٦) السهروردي : هياكل النور، تحقيق د. محمد على أبو ريان ط١، المكتبة التجارية الكبري، القاهرة، ١٩٥٧م ص ٦٣.
(٧) الأعمال الكاملة : جـ١ ص ٣٥.
(٨) المصدر السابق : ص ١٥١.
(٩) نفس المصدر : ص ٢٤.
(١٠) المصدر السابق : جـ١ ص ٧٢٩.
(١١) نفس المصدر : جـ٢ ص ١٠٩٠.
فشربت الكأس من كف إلى النور مسيئـه
(١٢) الأعمال الكاملة : جـ٢ ص ١٠٩٢.
(١٣) الأعمال الكاملة : جـ٤ ص ١٩٨٣-١٩٨٤.
(١٤) المصدر السابق : ص ١٩٨٦.
(١٥) الأعمال الكاملة جـ١ ص ٢٠٨-٢٠٩.
(١٦) المعجم الفلسفي : ص ٩٧.
(١٧) فى ديوان المجنون : تعلقتُ ليلى وهي غِرٌّ صغيرة ولم يبدُ للأتراب من ثديها حجمُ ص ١٨٦.
(١٨) محيى الدين بن عربى : ترجمان الأشواق ص ١٦-١٨.
(١٩) الجرجانى : التعريفات ص ٦٩.
(٢٠) الأعمال الكاملة : جـ١ ص ٨٢٣-٨٢٤.
(٢١) الاعمال الكاملة : جـ٢ ص ١٢٨٥.
(٢٢) الأعمال الكاملة :جـ٢ ص ١٣٧٥ ومابعدها، وقد أعيد نشر القصيدة فى ديوان : صوت من الله، مع تغيير العنوان إلى «الله... والناى»، الأعمال الكاملةجـ٤ ص ١٦٧٣.
(٢٣) د. شكرى محمد عياد: الرؤيا المقيدة، دراسات فى التفسير الحضارى للأدب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٨م ، ص ٨٣.
(٢٤) الأعمال الكاملة : جـ٢ ص ١٣٧٨.
(٢٥) ابن عربى : الفتوحات المكية (تحقيق عثمان يحيى) السفر الأول ص ١٩٥.

(٢٦) ابن عربى : المصدر السابق جـ١ ص ٦٥، ٦٦.

(٢٧) انظر : ديوان الحلاج (تحقيق : كامل مصطفى الشيبى) بغداد ١٩٧٤م، صفحات ٣٢، ٣٤، ٤٩، ٥٤، ٦٤...إلخ.

(٢٨) حاشية السهروردى المعروفة لها مظان كثيرة، وهنا نقلت عن (سامى الكيالى: السهروردى، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٦م، ص ١٠٢).

(٢٩) الأعمال الكاملة : جـ٤ ص ١٩١٩.

(٣٠) الأعمال الكاملة : جـ٤ ص ١٩٢٠.

(٣١) الأعمال الكاملة : جـ٤ ص١٩٨٧.

(٣٢) التعريفات الجرجانى : ص ٦٩، وملحق اصطلاحات الصوفية لابن عربى ص ١٤٩.

(٣٣) ديوان الحلاج : ص ٦٤.

(٣٤) الأعمال الكاملة : جـ١ ص ٧٢٩.

(٣٥) الدكتور عبد القادر القط: الاتجاه الوجدانى في الشعر العربى المعاصر ص ٦٦-٦٧.

(٣٦) الأعمال الكاملة : جـ٤ ص ١٨٦١.

(٣٧) الأعمال الكاملة : جـ١ ص ٧٥٧-٧٥٩.

(٣٨) الأعمال الكاملة : جـ١ ص ٧٦١-٧٦٣.

(٣٩) الأعمال الكاملة : ديوان هكذا أغنى، جـ١ ص ٣٥ ومابعدها.

(٤٠) الأعمال الكاملة : جـ١ ص ٢٢٧.

(41) Idries shah; The way of the sufi, Op. Cit., p. 190.

(٤٢) الأعمال الكاملة : ديوان أين المفر، جـ١ ص ٧٤٥.

(٤٣) الأعمال الكاملة : جـ٢ ص ١٢١٨.

(٤٤) الأعمال الكاملة : ديوان أين المفر، قصيدة الطريق إلى الله جـ١ ص ٧٥٥-٧٥٦.

(٤٥) الأعمال الكاملة : جـ١ ص ١٠٧ ومابعدها.

(٤٦) فى ديوان : موسيقا من السر، الأعمال الكاملة جـ٤ ص ٢٠٤٣-٢٠٤٤ وكتبهاالشاعر سنة ١٩٧٣م.

(٤٧) انظر القصيدة فى ديوان : قاب قوسين، الأعمال الكاملة جـ٢ ص ١٠٨٩-١٠٩٦.

(٤٨) الأعمال الكاملة :جـ٢ ص ١١٦٧.

(٤٩) الأعمال الكاملة : ديوان قاب قوسين، جـ٢، ص ١١٧١-١١٧٤.

(٥٠) الأعمال الكاملة :جـ٤ ص ١٨٦٥-١٨٦٨.

(٥١) النفرى المواقف والمخاطبات ص ٢٤٥.

(٥٢) د. شكرى محمد عياد : إنكسار النموذجين الرومانسى والواقعى في الشعر ، مجلة عالم الفكر، عدد اكتوبر - الكويت - ٩٨٧م، ص ٦٧.

(٥٣) فتحى سعيد : ديوان مسافر إلى الأبد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٧م ، ص ٨١.

● ● ●

الفصل الرابع

صلاح عبد الصَّبُور

(الكلمة .. المـوت)

صــلاح عبد الصبور

(الكلمة .. الموت)

«أنا إنسانٌ يضنيني الفكر ويَعروني الخوف
ثبِّت قلبي يامحبوبي.
أنا إنسان يظمأ للعدل، ويقعدني ضيقُ الخطو
فاعرني خطوكَ يامحبوبي»
"صلاح عبد الصبور- مأساة الحلاج"

● كان صلاح عبد الصبور (١٩٣١-١٩٨١م) رائداً بحق من رواد الشعر العربى الحديث، ففضلاً عن إدخاله لغة الحياة اليومية فى القصيدة، وكتابة المسرح الشعرى، فإنه قد سبق غيره من الشعراء إلى الاهتمام بالتراث الصوفى، سواء الشعر الصوفى أو النثر أو أبحاث المستشرقين عن التصوف، واهتم بالحلاج وأخباره خاصة، كما اهتم بتجربة الصوفية كتجربة عالمية المضمون، وكان هذا الاهتمام منذ فترة مبكرة، حيث قرأ مقالاً للمستشرق الفرنسى **«لوى ماسينيون»** عن **«المنحنى الشخصى لحياة الحلاج »** وأعجب كثيراً بكتاب الحلاج النثرى **«الطواسين»** وظل على هذا الاهتمام بالصوفية، حتى أنه عندما كان في الهند يعمل مستشاراً ثقافياً فى السفارة المصرية هناك، كان يقابل المتصوفين من الهندوك ليستمع إليهم»[1].

وكان صلاح عبد الصبور شاعراً طلعة، فهو ذو ثقافة واسعة، وذو موقف فكرى، وذو عقيدة فكرية، ولاأقول سياسية أو فلسفية، ولم تكن هذه العقيدة الفكرية ثابتة، فقد عرف الفكر اليسارى، وعرف الوجودية، وقرأ الكتاب المقدس وشغف به وأعجب بحياة **«المسيح»** وأقواله في **«الإنجيل»**، وقرأ الشعر الأجنبى، وخاصة **«إليوت»**، وأحب من الشعراء العرب **«المتنبى»** و **«أبا العلاء»** ، وقرأ **«نيتشه»** وهام بكتابه **«هكذا تكلم زرادشت»** وعرف **«جبران»** معرفة وثيقة، وخلال هذه الرحلة الطويلة كانت الفلسفة الصوفية أمام عينيه دائماً[2].

● ● ●

حينما اصطنع صلاح عبد الصبور الصيغة الخطابية **«أقول لكم»** بدا كأنه يلبس ثوب الواعظ، ويتكلم بكلام الدعاة والخطباء الذين يتخذون لغة سهلة مفهومة، حتى

يصلوا إلى قلوب مستمعيهم، فلا يغربوا ولايرمزوا ولايكنوا، بل يصرحون ويوضحون، هذا مايبدو لأول وهلة، لكن القراءة المتأنية توصلنا إلى نتيجة مغايرة، حينما نقترب من روح النص وفحواه، ونتعمق دلالته الخبيئة، حينئذ نكتشف أن الشاعر قد خدعنا، وأننا أمام رجل ماكر، قد خبأ ماأحب أن يبديه ، ونطق الحرف السهل ، ليقول المعنى الخبئ، وهو لم يفعل ذلك احتيالاً ولاتماجناً، كما يفعل أبطال المقامات، الماكرون المغامرون، ولكنه كان ماكراً على طريقته هو، التى ابتكرها ونجح فى ابتكاره أيَّما نجاح .

فى قصيدة «الكلمات» من ديوان «أقول لكم» يلتزم الشاعر صيغة النفى، فهل كان يقصد إلى النفى ، وهو يلح عليه ويكرره :

وقفتُ أمامكـم بالسوق، لاثوبي من الدِّيباج
ولـــمْ أتقلدالشَّارات ، أو التـــفَّ بالأدراج
ولم تعتمَّ مثل البرج فوق التَّلِّ جُمجمتـــي
ولم أمسكْ بكفِّيَ صوْلجان الحكـم والمِقْود
ومالسـوقُ ببيـت أبـى ولاالمعبـــــد
حديثي محضُ ألفـاظٍ ولاأمـلكُ إلاهـا[٣]

هل نصدق الشاعر حينما يقول أنه يشكو قلة بضاعته من الثياب والرياش، وصولجان الحكم؟ وهبنا صدقناه، هل كان ذلك غرضه من وقوفه أمامنا ليخطب فينا ويجمعنا لينشدنا ؟ وإذا كان الشاعر لايملك سيف السلطان ولاذهبه، ولاكيس التاجر، ولاغفران القديس، فإذن هو لن يبيع ولن يشترى، فلماذا وقف بالسوق خاصة؟ هل كان يريد أن يقول تعالوا معى إلى مكان آخر نجلس فيه، فهناك مكانى حيث أسمعكم وأنشدكم ، ولماذا يستبعد المعبد هو الآخر؟ هل ظن أن أذهان مستعميه ستنصرف إليه بعدما نفرهم من السوق، وهل الحياة إلا سوق أو معبد؟ منهم من يقضى عمره فى السوق لايقرب المبعد، ومنهم من يقضى عمره فى المعبد لايقرب السوق، وأكثرهم يتوسط فى الأمر منصاعاً لأمر ربه (فإذا قضيت الصلاة فانتشروا فى الأرض) هنا يروق لى أن أقف ملياً أمام قول الشاعر :

وما السـوقُ ببيت أبى ولاالمعبـــد

إن إصرار الشاعر على نفى هـذين المكانين يشى بأنه يدعونا إلى مكان ثالث فما هو ؟ فالحياة كل الحياة فى السوق، من بيع وشراء، مكسب وخسارة، أخذ وعطاء وإذا لم يكن المقصد هو المعبد أيضاً؛ لأن الشاعر ينفيه، بما يمثله من هدوء، وصفاء، ويقين،

فماذا يدعونا إليه الشاعر؟! إنه ينفى عن نفسه وظيفة المحارب ووظيفة المحتسب ووظيفة الفقيه، فهل هو «درويش» يدعونا إلى التكية، إلى بيت الدراويش؟ حيث لاتجارة ولامواعظ، بل كلمات، فهناك الشيخ يقول والمريد يستمع ويطيع، والصلوات لاتقرأ من الكتب المنزلة - كما فى المعبد - بل من كتب التجربة، إن أهل التكية سواء كانوا بداخلها أو على سفر وترحال، هم بلا شك على خلاف مع أهل السوق، فقد تركوا لهم البيع والشراء، وطلقوا الدراهم والدنانير، كما أنهم على خلاف أيضاً مع الفقهاء، ذلك أن الفقهاء يأخذون العلم من الأنبياء، والأنبياء فانون، وهم لايرضون بهذا، وحتى لو قبلوه، فلا يكتفون به، بل يستزيدون من العلم، يأخذونه مباشرة عن الحى الذى لايموت، إنهم لايرضون بالواسطة، وكما أن سخرية التجار بهم لاتثنيهم عماهم فيه، كذلك وعيد الفقهاء لايفل من عزيمتهم على المضى فى الطريق المغاير .

ومع كل ذلك فإننى أشك فى أن الشاعر يدعونا - أو يدعو مستمعيه للدخول فى التكية أو الخلوة، ولاأصدق أنه خرج من الخانقاه ليجلب مزيداً من المريدين، ليسلكهم فى الطريقة، وإن كنت واثقاً الآن من نفيه للسوق والمعبد، إنه يريد أن يطمئن مستمعيه إلى أنه لايدعوهم لالسوق، ولا للمعبد ، وإذن فهو يريد طريقاً مغايرة، فهل يدعو الشاعر إلى «مدينة فاضلة»؟ إنه احتمال قائم، كما كان احتمال التكية قائماً، وخاصة أن المدينة الفاضلة قد تكون طريقاً مغايرة للسوق والمعبد والتكية جميعاً، بل ربما كانت ضد كل هؤلاء، والضد يظهر حسنه الضد، وبرغم أن الشاعر لم يعرض علينا سوى الكلمات ويقول إنه لايملك إلاها ، فإن المدن الفاضلة كانت دائماً مدناً تبنيها الكلمات.

ولكن مهلاً ، فالشاعر لايزمع القطيعة التامة مع السوق، ألم أقل إنه لايدعونا إلى الخلوة أوالتكية، إنه مرتبط بالسوق، برباط ما، فلم يصل إلى حال «التخلية»، فرباط الأخوة والصداقة يلزمه بمعاودة السعى نحو السوق، لارباط التجارة والعمل، بل رباط الإنسانية ، وهو رباط لايتمشى مع «أخلاق» السوق، وأصول التعامل فيه :

أنا شاعر ....
ولكنْ لي بظَهْر السُّوق أصحابٌ أخِلاء[٤]

إننا إذ نصدق الشاعر فيما يخبر به عن نفسه فى السطر الأول (أنا شاعر) نتعجب من أمره إذ يعود فيستدرك على هذا الحكم (ولكن ..) وهنا انحراف نحوى، فلكن لاتأتى بعد حرف الواو دون أن تسبق بنهى أو نفى كما فى قوله تعالى: «مَا كَانَ محمَّدٌ أبا أحَدٍ مِنْ رجَالكم ولكنْ رسولَ اللَّهِ»[٥] وربما كانت النقاط التى وضعها بعد

الجملة الأولى مبرراً لاعتبار الكلام بعد الواو جملة جديدة، على أية حال لايمكن أن يقصد الشاعر أن ينفى الحكم الأول، لايمكن أن يكون أراد أن يستبدل السوق بالشعر، ولكنه أحب أن يخبرنا أنه برغم كونه شاعراً فله بظهر السوق أصحاب. وماذا فى ذلك ؟ هل كون المرء شاعراً ينفي أن يكون له فى السوق علاقات ومعاملات وأصحاب؟ وما السوق؟ هل آن لنا أن نعيد السؤال عن السوق ماهى؟ يبدو أن معنى السوق هنا يحتاج إلى توقف، ليس فى هذا الموضوع بالذات من القطعة الثانية في «**أقول لكم**» ولكن في خمس مقطوعات من مقطوعاته الثمانى[٦] ففى المقطوعة الأولى «**من انا**» يقول الشاعر (**وقفت أمامك بالسوق ياأهلى ... أنا ابنكمو الذى .. من حجر نقرا**) وفى المقطوعة الثالثة «**الحرية والموت**» يقول: (**وقفت أمامكم بالسوق كى أحيا وأحييكم/ لاأبكى وأبكيكم**) وفى المقطوعة الرابعة «**الكلمات**» قوله (**وقفت أمامكم بالسوق.../ وماالسوق ببيت أبى ولاالمعبد**) الذى ذكرناه، وفى المقطوعة الثامنة «**أجافيكم لأعرفكم**» قوله (**أنا شاعر-... إلخ**) الذى توقفنا عنده هنا، أما المقطوعة السادسة فقد حملت عنوان «**السوق والسوقة**»، وهى تدور حول السوق:

هنا في السُوق يا أصْحـــاب
يحيـا الحــبُ والتذكـــار

ونستطيع أن نقول عن هذه المقطوعة أنها فى مدح السوق وذم السوقة، فالشاعر يقـــول:

واعرفُ بعضَهم يضنيهِ أن يغْشَى زحامَ السُوق
ولكنْ هُمْ ... من السُوقة

ألم أقل أننا أمام شاعر ماكر ؟! يلبس مسوح الخطباء والوعاظ ثم يحدثنا بحديث غامض مريك، فيه تناقض ظاهرى، فماذا يقصد الشاعر بالسوق؟ ذلك الرمز المركزى فى قصائد «**أقول لكم**». إن السوق حاضرة فى هذه المجموعة حضور (أنا) الشاعر نفسه فيها، فهل نستطيع أن نقول أن السوق هنا هى الدنيا، هى الحياة؟ لقد كان الشاعر رافضاً للسوق في بعض المواضع، ومثبتاً لها مكاناً محايداً فى مواضع أخرى، ثم ممتدحاً إياها فى موضع آخر، وإذن فالشاعر لاينكر السوق ولايعاديها، ولكنه يقبل منها أشياء وينكر أشياء، ويستطيع الشاعر أن يتخذ السوق مكاناً لتبليغ الرسالة، ومع ذلك فهو حريص على ألا ينتسب لأهل السوق (**ما السوق ببيت أبى**) وحريص كذلك على ألا يذمهم، بل يذم من يتعالى عليهم، ويعود الشاعر إلى السوق للمرة الألف، ومعه

أصحابه هذه المرة، يغشون السوق غير هيابين، ذلك أنهم قد ضمنوا ألا تدنسهم أخلاق السوق لأنهم من الأصل قد احتفظوا بعنصر أصيل، وبروح طاهرة، جوهرها قدسي :

ونحن وإن غَشينا السوقَ وامتزجتْ روائحُنا بريحِ الأرضِ

فما التفَتْ عليه ثيابُنَا طهْرٌ واقداسُ

فالسوق إذن مظنة الدنس، هذا واضح، ولكن الشاعر لايذهب إلى ذلك من أقصر طريق وينهى المسألة، إنه يؤكد على جوهر الروح التى تنزل إلى السوق، فماذا يجدى السوقة إذا كفوا أنفسهم عن السوق؟! إنهم قد حملوا الدنس بين جوانحهم، كما يحمل الآثم خطيئته بين جنبيه، وإن تزيا بأجمل الثياب وأنقاها .

وفى «مذكرات الصوفى بشر الحافى» تمثل السوق أبشع مافى الإنسان من معانى الخسة والدنس، فالإنسان الذى فى السوق يمكن أن نرى فيه صورة الكلب والثعلب والأفعى، وقد أخذ كل منهم يحتال على الآخر ويمص دمه، ويجهد فى الإضرار به، كيفما استطاع إلى ذلك سبيلاً، ويحار «بشر» ويفقد الأمل فى الخلاص من هذا الوضع البائس، ويسأل شيخه :

ياشيخى بسّام الدِّين

قلْ لى ... «اينَ الإنسانُ.. الإنسان»[٧]

وإذن فالسوق مأوى الحقد والشراهة، والجبن والخسة، أما إنسانية الإنسان، وطهارته، وصفاؤه، فإن بشراً (الشاعر) لايجد له اسماً أو رسماً فى السوق قط .

هل نقول إذن أن الشاعر كان يبحث عن الإنسان الذى لايباع ولايشترى، وإن كان يبيع ويشترى؟ ولابد أن السوق التى تمثل القيم الرأسمالية والاستغلال هى حجاب بين الشاعر وبين ذلك الإنسان الذى يحمل بين جنبيه الجمال الذى صنعه الله وأبدعه، ولذلك كان الشاعر يأبى أن يتخذ السوق بيتاً له ومأوى. ولم يقبل الشاعر المعبد بديلاً للسوق؛ لأنه بديل سلبى ، ربما ظن الشاعر أنه يكون هروباً من قدر كتب على الإنسان أن يسعى لتحقيقه، ليكتمل معنى وجوده فى الحياة .

• • •

كان صلاح عبد الصبور رقيقاً فى سلوكه مع الناس، وقد جمع إلى هذه الرقة حرصاً على إنصاف الموتى مقتدياً بقول أبى العلاء :

لاتَظْلموا المَوْتَى وإنْ طَالَ المَدَى   إنِّي اخافُ عليكمُ انْ تَلْتَقُوا[٨]

وممن تحدث عنهم صلاح بحب وتقدير عميق بعد موتهما الشاعران الرومنتيكيان إبراهيم ناجى ومحمود حسن إسماعيل، كما ثبت أنه كان على علاقة بإنتاج جبران، نبى الرمنتيكية في بداية هذا القرن، وإن قصر هو هذه العلاقة على فترة المراهقة[٩].

وفي الحق أن صلاح عبد الصبور كان ينتصف لهؤلاء الرومنتيكين انتصاراً لطبيعته الشخصية وحبه للحق وهو أيضاً ميل مع هواه واتجاهه الشعرى فى أكثر مراحل حياته، فهو شاعر رومنتيكى فى جانب كبير من إنتاجه، فالعالم الرومنتيكى بما فيه من غموض وخيال، وحزن، ومايطمح إليه الرومنتيكى من براءة وصفاء ونور، كله حاضر فى شعر صلاح، وإن اختلط بما فى الحياة العصرية من دمامة وقبح، وكل ماهو مخالف لهذا الصفاء والنور والبراءة، ذلك أن العصر الذى نشأ فيه صلاح كان عصراً مغايراً للعصر الرومنتيكى، بل كان عصر الانقلاب على الرومنتيكية، والتنكر لها، ولأن صلاح كان إنساناً متزناً وشاعراً عميق النظرة، فإنه لم ينكر هذالواقع المرير، ولم يتنكر فى نفس الآن للرومنتيكية الآفلة، فكان يدرك بحسه الصادق أن الرومنتيكية لابد أن يكون لها مكان فى حياة الإنسان فى كل عصر وأوان، ولابد أن يكون لها مكان فى الشعر، وربما كان مصدر حزنه وقلقه، افتقاده لهذه الرومنتيكية، ولابد أنه قد بدأ شاعراً رومنتيكياً صرفاً، محاكياً لمحمود حسن إسماعيل وغيره كما أخبر هو عن نفسه، وظلت هذه الرومنتيكية عالقة بشعره مدة، إلا أن اصطدامه بجهامة الحياة، قد كان يصدمه دائماً، فيجعله يفيق من الحلم الرومنتيكى على حقيقة مخالفة لهذا الحلم. ففى قصيدته «سوناتا» نصادف نفس أجواء جبران وصحبه من المهجريين، حيث الأكواخ والغاب، والرحلة نحو «**البلاد الأخرى**» التى هى الفردوس المفقود، قد تكون «**إرم**» عند نسيب عريضة أو «**البلاد المحجوبة**» عند جبران أو «**قرية لم يطأها البشر**» عند صلاح :

ولا تُشْــغَلـي إننا ذاهبـــان	إلى قريةٍ لمْ يطأْهَا البَشَــر
لِنَحْيا على بَقْلها، لا الحيــاةُ	تضنُّ علينا، ولاالنبـعُ جـفَّ
ونَصْــنَعُ كوخاً حواليْه تَلّ	من الـورد باحتُهُ والسُّجُف[١٠]

هكذا عاش الشاعر مع صاحبته فى هذا الحلم الجميل، وحينما يفيق من الحلم على صوت صاحبه، يوقظه، إذ هو فى مكان مغاير لما كان يحلم به، فقد أخذت الحياة الناس نحو لقمة العيش ومطالب الحياة، ومأابعد ذلك عن عالمه المتخيل وفردوسه المفقود. وفى قصيدة «**الإله الصغير**» يشى المعجم الشعرى والصور المستخدمة فى القصيدة ، بما لهؤلاء المهجريين ولاسيما جبران من أثر واضح على عالمه، عالم الحب

الرومنتيكى، والفقد، والغربة، فمفردات، الريـح، الطلاسم، النسائم، العطر والليل، كلها من معجم هؤلاء المهجريين، ثم صورة الشاعر وهو يذوب فى الطبيعة يتوحد معها فى هذا المقطع :

ومـشَينا مـرةً فى الليل، والوجـدُ طلاسـم
فنشقنا ثورةَ العطر وقـبَّلنـا الكمائـم
وشـهدنا فى انتـصافِ الليل مـيلاد النَّسائم
ورجعنا فى ثيابِ الفجر، نبدو كالتَّوائـم(١١)

لابد أن تذكرنا بجبران فى قصيدته الطويلة «المواكب» حيث الدعوة لعبادة الغاب، والهيام بالطبيعة، ولاشك أن الرومنتيكيين العرب فى المهجر الأمريكى كانت لهم خصوصية، ميزتهم وجعلت فى عملهم أصالة، وربما نكون بحاجة اليوم لإنصافها، وتمثلت هذه الأصالة فى وضوح الرؤية، كان لهم حلم، «فردوس مفقود» يبحثون عنه، ولهذا الفردوس جوانبه المتعددة تتعلق بالإنسان والطبيعة والأخلاق، وكان كل ذلك مرتبطاً بظروفهم فى وطن غريب وفى نظام مادى، وكان طبيعياً أن يكون هذا الفردوس المفقود هو الوطن الأم الذى فقدوه فى الشام حيث ولدوا وعاشوا طفولتهم، فهل كان صلاح عبد الصبور مثلهم يفتقد وطناً أحبه وتطلع للعودة إليه؟ لقد نشأ صلاح في مدينة صغيرة هى الزقازيق، وانتقل إلى القاهرة، وتميز مع زميله أحمد عبد المعطى حجازى - وغيرهما من الشعراء العرب - بذم المدينة فى شعرهم المبكر خاصة. ومن الجدير بالذكر أن الزقازيق بلدة لاتخلو من الجمال حيث يمر بها نهر صغير هو «بحر مُوَيْس» وهو يشق المدينة ، وعلى حفافيه أشجار ونخيل، ومع ذلك فلم يكن هذا المكان ولاغيره من الأماكن المعلومة، هو مايفتقده الشاعر وحلم بالعودة إليه، وقد لايكون الشاعر قد تطلع إلى أى بقعة من أرض الله كأنها فردوس مفقود، أو بلاد محجوبة بالنسبة له، فماذا كان إذن فردوسه المفقود الذى بحث عنه وصح اعتباره حلماً رومنتيكياً؟

أغلب الظن أن حلم صلاح عبد الصبور الرومنتيكى كان حالة إنسانية، هى حالة «البراءة»،وهى تسمية رومنتيكية تذكرنا «بأغانى البراءة» لـوليم بليك» W. Blake الشاعر الإنجليزى الرومنتيكى، وهو شاعر ذو نزعة صوفية، وربما كان ينسج على منوال بليك، فإنه عرفه أيضاً عن طريق كتاب «موريس بورا»«الخيال الرومانسى» The Romantic Imagination فقد كتب مراجعة لهذا الكتاب فى مقالة من مقالاته(١٢).

كان كل من بليك وجبران - شأن كل الرومنتيكيين - يطلب البراءة والصفاء، وينفر من الزيف، ولهذا هاجم كل منهما الكلاسيكية السائدة في عصره، فهاجم بليك العقل كسلطة كبرى من سلطات الكلاسيكية، وهاجم جبران البلاغة الكلاسيكية، أما عبد الصبور فبرغم أنه لم يكن يلج في الخصومة مع الكلاسيكية، فقد كانت له خصومة ولكنها خصومة شريفة هادئة نلمح صداها في تقديره «للعقاد» مثلاً وهو أهم هؤلاء الخصوم(١٣). فإنه كان على خلاف مع هذه الكلاسيكية (الجديدة) من حيث الرؤية، أعنى رؤيته للكون في شعره، وأحب أن أقف عند مثال لتلك الرؤية المغايرة عند صلاح عبد الصبور وشاعر كلاسيكى هو «محمد مهدي الجواهري». فاخترت من كل واحد منهما مثالاً يمثل رؤيته وفردوسه المفقود وحلمه الذى يريد أن يحققه، وعبر عنه في شعره. والموقف الذى تعبر عنه القصيدتان أو على الأصح المقطعتان المختارتان هو «المقايضة» فكل واحد من الشاعرين يملك شيئاً ويفقد شيئاً ويريد أن يقايض مامعه، فيدفعه ثمناً لما ليس معه، فيقول الجواهرى :

يامَنْ يقايضُنى صَدَى	الهَمَسات والسَّمَر المريبِ
وترصُّد الأقْمَار - كابْنِ	أبي ربيعـةَ - فـي المغيـبِ
يا مَنْ يقايضُنى ربيـــعَ	العمر ذا المـرْج العَشيــبِ
بالعبقــريّـة كلّهـــا	بخرافَةِ الذِّهن الخَصيبِ
بعُصَـــارة الســتّـــين	تَـــرزَحُ بالأديب وبالأريبِ(١٤)

أما صلاح عبد الصبور، فيقدم عرضه فى تلك المقايضة على هذا النحو:

يامَنْ يدلُّ خطوتي على طريق الدَّمْعة البَرِيئَهْ

يامَنْ يدلُّ خطوتي على طريق الضِّحْكة البَرِيئَهْ

لكَ السّلام

لكَ السّلام

أُعطيكَ ماأعطتنيَ الدُّنيا من التجريبِ والمَهَارهْ

لقاءَ يومٍ واحدٍ من البَكَارهْ(١٥)

فكل من الشاعرين يملك نفس الشئ، الخبرة والتجربة، حكمة السنين، يسميها «الجــواهرى» خرافة الذهن الخصيب، ويسميها عبد الصبور التجريب والمهارة، فأما الجواهرى فيطلب ثمناً لذلك الشباب والحيوية والفتك، وأما عبد الصبور فيطلب

البكارة أو البراءة، أو ماسماه بليك: الطهارة، ولابد أن الشاعر قد عرف قول «بليك»: «**من يبيعني تجربتي بأغنية، وحكمتي برقصة في الطريق**» فهو قد نقل هذه الجملة عينها في مراجعته لكتاب «**الخيال الرومانسي**» في مقالته المذكورة آنفاً، وإن كنا لانقطع أن معرفته بكلام بليك كانت سابقة لإبداعه قصيدة «**أحلام الفارس القديم**»(١٦).

إذن فالشاعر الرومنتيكي العربي كان يطلب في القرن العشرين شيئاً قريباً مما طلبه الشاعر الرومنتيكي الإنجليزي في أوائل القرن التاسع عشر؛ لأنهما ينطلقان من رؤية متشابهة، أما الشاعر الكلاسيكي فمشغول بهم شخصي هو المشيب، وكل الشعراء يبكون الشباب، ولكن الرؤية الشعرية تختلف من الشاعر الكلاسيكي إلى الشاعر الحديث. فصلاح عبد الصبور لم يكن يطلب هذه «البراءة» في مرحلة من عمره، ثم بعد ذلك صار يفتقد الشباب والحيوية والفتك فصار يطلبهما، ولكنه ظل يطلب هذه البراءة في كل حين، وهاهو ذا يعاوده الحنين إلى تلك البكارة والطهارة وذلك الصفاء، وتلك الطفولة، ويعبر هذه المرة بنفس كلمات «بليك»: الأغنية والرقصة. فبعد أن جهز الشاعر حقائبه استعداداً للعودة من رحلة في الشرق الأقصى (مانيلا) يتوقع أن يسأله الأصدقاء في القاهرة عن تذكارات الرحلة، وعما جاء لهم به من هناك لكي يتحفهم به، وهاهو يستعد للإجابة عن سؤالهم :

سأقولُ لهم لاتذكارات معي .. لا .. بلْ أعطتني مانيلا
شيئاً من حكْمة مانيلا
أعطتني أنَّ الفمَ لَمْ يُخْلق إلا للضحك الصافي الجذلان

....

أعطتني أنَّ الجسمَ البشريَ
لم يُخْلقْ إلا كي يعلنَ معجزته
في إيقاع الرقص الفَرْحان(١٧)

ولا ينبغي أن تخدعنا مبالغة الشاعر في قوله أن ذلك (**درس عرفته روحي بعد فوات الأزمان**) فالحق أنه كان يعرف هذا الدرس دائماً، وكان دائم الذكر له، ولكن ارتباط ذلك كله بالشعر، - وكان قد انقطع عن كتابته مدة - وفرحته بعودة الإلهام إليه، (**فالقصيدة نفسها بعنوان: الشعر والرماد**) وبكتابة قصيدة جديدة جعلته كأنما يستأنف مرحلة من حياته، في نشاط وحيوية، والحق أن صلاح عبد الصبور كان دائماً يخاف من نضوب الشعر في داخل نفسه، وكان يربط ذلك بالخواء الروحي في العالم من حوله،

ويكون منطقياً أن يرتبط «الـوارد» الشعرى بالخصب والنماء والحلم، والخلق، وهذا كله هو عالم الرومنتيكية الرحب الذى كان صلاح عبد الصبور واحداً من أعظم مبدعيه .

● ● ●

ويرتبط بالحلم الرومنتيكى والفردوس المفقود، رمز استعمله صلاح عبد الصبور مرات قليلة فى شعره، وأحب أن أتوقف عنده، هنا ، ذلك هو رمز «الجبل»، والجبل رمز صوفى والمقصود به «جبل الطور» الذى في سيناء، حيث وقف موسى «عليه السلام» يخاطب ربه، وهو رمز الشهود ، والوصول إلى حضرة الحق، فيقول الحلاج:

أبصرتَني بمكانِ مُوسى قائماً   في النُّورِفَوْقَ الطُّورِ حينَ تَرَاني(١٨)

فمثل الجبل رمزاً للمكان المقدس الذى تجلى فيه الرب لواحد من خلقه هو رسوله موسى (عليه السلام) وربما استعمل هذا الرمز بمعنى أوسع عند جبران خليل جبران، فمن أقواله «**نحن جميعاً ننشد ذروة الجبل المقدس**»(١٩) وعند «العطار» فى منطق الطير، فقال على لسان الحجلة «**إننى جبلية شغوفة بالجواهر... ولما كانت الجواهر تزين الجبل دائماً، فأنا أبحث عن الجوهر فى الجبل دائماً**»(٢٠) وفى الإنجيل يصعد المسيح إلى الجبل حيث يلتقى بالمجرب (الشيطان) ليختبر إيمانه(٢١). كما التقى المسيح فوق الجبل ببطرس ويعقـــوب ويوحنا، وهناك يتجلى لهم الله، فيخبرهم المسيح أن هذا سر لاينبغى لهم أن يبوحوا به(٢٢).

فى المقطع الثالث من قصيدة «رحلة في الليل»: بعنوان «نزهة الجبل» يتحدث الشاعر صلاح عبد الصبور عن الطارق المجهول الذى يخبئ الشر تحت لثامه، وينذر بمصير مشئوم، ولايذكر الشاعر «نزهة الجـبل» إلا فى سطرين من سطور المقطع العشرة، يبدوان كأنهما جملة اعتراضية :

وفي لقائنا الأخير ياصديقتى وَعَدْتِنِي بنزهةٍ على الجبلْ

اريدُ أن اعيشَ كي اشمَّ نفحةَ الجبل(٢٣)

والحق أنها ليست جملة اعتراضية يمكن إهمالها، فإن ذلك من شأنه أن يكون وقوعاً في الخدعة، التى يجرنا إليها مكر الشاعر، فإذا كان الأمر كذلك، فهل نسأل أنفسنا ماحكاية الجبل؟ وهل هو مجرد مكان كان الشاعر قد أخذ وعداً من صديقته أن يتنزها فيه؟ إذا كان الأمر كذلك فما أكثر مواعيد النساء، وماأقل وفائهن وقديماً قال كعب بن زهير :

ولاتمسَّكُ بالعَهْد الَّذِي زَعَمتْ   إلا كما يمسكُ الماءَ الغَرَابيلُ

وربما أحب الشعراء من النساء تلك الوعود، وذلك المطل في الوفاء، كما قال ابن الفارض :

عِديني بوصْلٍ وامْطُلي بنجَازهِ   فعندي إذا صَحَّ الهَوَى حَسَنٌ المَطْلُ

أم أن نساء ذلك الزمان غير نساء الشاعر هنا، يبدو أن الأمر كذلك بدليل أن الصديقة التي يتحدث معها الشاعر هنا كانت قد أعطت هذا الوعد فى «لقاء» الأمر إذن لايتعلق بالوفاء من عدمه، بل لايتعلق بالصديقة على الإطلاق، وربما كانت الصديقة نفسها دخيلة على المشهد هنا، أو حيلة من الحيل، الحيل المسرحية إذا شئنا، أمر الجبل إذن أعمق مما أوهمنا الشاعر، إنه اليقين الوحيد هنا كما يقول الدكتور **«مصطفى ناصف»** فى تحليله للقصيدة **«لاشئ يقينى إلا الجبل، وكل الحيل المسرحية المستعملة قربان له»**[٢٤]. وفى المقطع الخامس من القصيدة يعود الشاعر للصديقة، والأهم أنه يعود للجبل.

صَديقتي، عِمي صباحاً، هلْ ذكرتِ نزهةَ الجَبَلْ؟[٢٥]

الجبل رمز مخادع، ولابد أن الشاعر أحب له أن يكون كذلك، هل أراد له أن يحمل أكثر مما يحتمل من المعانى؟ ربما، وربما كان الشاعر نفسه لايعرف ماهو الجبل تحديداً، أليس قد تمنى أن يشم نفحته قبل أن يلقى مصيره المحتوم؟ هذاالجبل الغامض المريب حقاً - كما يقول الدكتور مصطفى ناصف - لايكف الشاعر عن خداعنا في حديثه عنه، إنه يعود إليه مرة أخرى فى المقطع الثالث من قصيدته الطويلة - أيضاً - **«الظل والصليب»**، ويستخدم الشاعر رمز الجبل هنا ملفوفاً بالغموض الذى لازمه هناك، فكما كانت الصديقة هناك فى محور الحديث، نصادف هنا الملاح، ولكنا لانقف أمام الملاح وقصته، فإنما يشغلنا عنه الجبل :

مَلاحُنا اسلَمْ سُورَ الرُّوحِ قبلَ انْ نلامسَ الجَبَلْ

وطارَ قلبُهُ منَ الوَجَلْ[٣٦]

إن الشاعر لايكف عن ممارسة لعبة «المخاباة»، وكما كانت نزهة الجبل مجرد وعد من صديقة، يموت الملاح هنا ويكاد موته أن يشغلنا عن أمر الجبل، ويعاود الشاعر مزاحه فيسلينا بالقافية، أما الجبل فهيهات أن نصل إليه. إنه حقيقة وسراب، فى نفس الآن، ذلكم أنه برغم ضخامته وثبوته راسخاً شامخاً، لانلمسه ولايتحقق الوعد بالوصول

إليه، ربما كان فى داخلنا ، أقرب إلينا من حبل الوريد، ونحن نبحث عنه ونتطلع بعيداً، جهلاً منا وعجزاً، كما كانت الحال مع الطيور فى «منطق الطير» للعطار .

• • •

ربما كان صلاح عبد الصبور أكثر الشعراء المعاصرين قدرة على الانفراد بصوته الخاص، وأقلهم وقوعاً فى شرك التأثر المباشر بتيارات الفلسفة والفن والفكر المعاصر، أو مانسميه «الحداثة»، برغم أنه من أكثرهم اطلاعاً على الثقافة العالمية، وبرغم تأثره أيضاً بكثير من ألوان هذه الثقافة ، وخاصة الشعر الحديث، والفلسفة الوجودية وأحياناً الماركسية، ولكن أمراً واحداً لم يستطع صلاح عبد الصبور أن يفلت منه، فوقع فيه حتى أذنيه، ذلك هو مايمكن أن نسميه «فقدان المعنى» وهو مفهوم لايعنى شيئاً إلا إذا ارتبط بغياب فكرة الله، هنا يتضح بجلاء مايسمى «فقدان المعنى» أعنى أن هذا هو ذاك. أى أن مافقده الإنسان المعاصر الواقع فى شرك هذه «الحداثة» هو غياب فكرة الله، وهو غارق فى البحث عن بديل، ولاشك أنه يحاول المستحيل، ومن هنا كان عذابه الذى لاينتهى.

قد يستطيع الناقد أن يأخذ بمبدأ الفصل بين أيديولوجية الشاعر وأيديولوجية القصيدة فى مسألة السياسة والمواقف الاجتماعية، أما فى الرؤية الفكرية العامة فإن الشاعر الكاتب مثل صلاح عبد الصبور لابد أن تكون له رؤية واحدة يعبر عنها فى شعره وفى نثره على السواء، مع التحفظ على الحكم بثبات هذه الأفكار، فلابد أن هذه الرؤية تتطور مع دخول الشاعر فى مراحل جديدة من تجاربه، وأيضاً مع انتقاله في الزمان والمكان، فمن القرية ينتقل الشاعر إلى المدينة وبينهما بون شاسع، ومن الطفولة الساذجة البريئة إلى الشباب الجامح والثورة والتمرد، ثم إلى اطمئنان الشيخوخة أو قلق الكهولة الذى يزايله التمرد رويداً رويداً، وتبقى منه مرارة الألم، وفقدان اليقين إذا كان الشاعر واقعاً تحت طائلة الشك والعبثية .

ولقد كانت مأساة صلاح عبد الصبور نابعة من تفكيره فى الموت وبالتالى التفكير في الله، وهى مأساة بالمعنى الأرسطى، فهى تحمل الألم والحزن، ولابد أنها كانت تنتج تطهيراً لنفس الشاعر من وقت لآخر، وهى لم تكن لتصل إلى خاتمة ونهاية سعيدة، بل نهايتها المنطقية هى الموت، إنها مأساة طويلة عنوانها الكلمة، وبدايتها الوعى، ووسطها الشعر كله، أما خاتمتها فهى الموت المحقق الأكيد تماماً كما كانت مأساة الحلاج (الكلمة .. الموت : هما عنوانا الجزءين اللذين تتألف منها مأساة الحلاج) ولم يكن

صلاح عبد الصبور مسيحاً يدفع حياته ثمناً لخطيئة البشر، ولاكان يمشى نحو حتفه مختاراً كما صنع الحلاج (فى بعض التفسيرات) ولكنه كان على العكس من كل منهما يهاب الموت، وربما تمرد عليه واستنكره في بعض المراحل، وربما انشغل عنه بموت القيمة والصدق، الموت فى الحياة، لاموت الحياة، ولكنه فى النهاية كان دائماً لايفتأ يذكر الفناء الفردى على هيئة الموت للأحياء، ونهاية سعى الإنسان .

والموت هو الموضوع الأهم فى شعر صلاح عبد الصبور (هل نقول هو الموضوع الوحيد؟) ولقد التفت النقاد دوماً لظاهرة الحزن، وتحدث من تحدث منهم عن الزمن، وجعل بعض النقاد للحزن اسماً آخر هو الخوف، والحزن والخوف مظهران للحقيقة، الحقيقة الناصعة الوضوح، الساطعة الحضور كالشمس فى وضح النهار، إنها الموت ، مصيبة الموت كما سماها القرآن العظيم. ولقد ابتلى الشاعر بموت صديقه الطيار «محمد نبيل» الذى مات شهيداً فى غزة، وبموت أخيه الأكبر(٢٧)، ثم بموت حبه الأول بعد ذلك. وصحيح أن ذلك كله كان له تأثير فى تفكير صلاح فى الموت ولكنه لم يكن هوالسبب فى هذا التفكير، فهو معني بالموت عناية تفوق الحوادث العارضة .

يقول صلاح عبد الصبور **«التفكير فى الموت هو بداية التفكير فى الله»**(٢٨) . وتمثل قصيدة **«الناس فى بلادى»** مرحلة **«الإنكار»** في حياة الشاعر، وفيها يعلن التمرد على الموت، بله على مسبب الموت، وعلى رسول الموت البغيض عزرائيل :

يا أيُها الإلَه ....

كمْ أنتَ قاسٍ مُوحشٌ يا أيُها الإلَه(٢٩)

وإذا كان أهل القرية قد أخذتهم الصاعقة فلم يذكروا الإله، أو عزريل، فهم مشغولون بالموت عن الله!! وعن ملك الموت، وعن الماضى (حروف كان) أو عن الميت نفسه، مشغولون أيضاً - فى زعم الشاعر - بالجوع، فالعام عام جوع، ولكن صديق الشاعر، وقف يعلن أمام القبر ثورته وإنكاره، وبرغم أنه حفيد الميت فإنه لم يكن أقلهم انشغالاً بموقف الموت، فحسب بل كان هو الذى لوح فى وجه **«الإله»**:

وعند باب القبر قام صاحبى خليل
حفيدُ عمّى مصطفى
وحين مدَّ للسماء زندَهُ المفتول
ماجَتْ على عينيه نظرةُ احتقار
فالعامُ عامُ جُوع ....(٣٠)

ولم تكن مرحلة الإنكار هذه مرحلة شك عابرة فى حياة صلاح، وخرج منها بعد تجربة روحية كما صنع كيركجور مثلاً أو كما صنع أبو حامد الغزالى بالذات، كما صور لنا في كتابه «المنقذ من الضلال» لا، بل كان صلاح عبد الصبور قد «تزين بالإنكار» كما يقول هو نفسه ، فسار فى طريق الإلحاد، وأخذ يجمع القرائن عليه من كل الفلسفات، والمذاهب كما يجمع المدعى أدلة الاتهام[٣١]. ولكن المجهود الذى بذله في جمع أدلة الإنكار لم يكن ليوصله لشئ، فما تزال فكرة الله مسيطرة، فهى فكرة لايستطاع الإفلات منها قط كما يقول هو نفسه، ولابد أن التفكير فى الموت كان قائماً على قدم وساق، والموت ماثل أمام الشاعر، متحقق أكثر من الحياة نفسها؛ ولهذا ظل الشاعر يعانى ألم التفكير فيه، بطول فصول مأساة حياته كما قلنا .

وفى قصيدة «نام فى سلام» التى يرثى فيها الشاعر قريبه الطيار الشهيد، يقدم الشاعر ثلاثة مشاهد فى مأساة الموت، المشهد الأول نرى فيه سقراط يتقبل الموت بابتسامة وفى رضا اندهش له القضاة الذين حكموا عليه بتجرع السم، وفى المشهد الثانى نرى المسيح يجر صليبه فى الرمضاء، وقد تهدلت ملابسه، ولكنه مبتسم راض أيضاً بمصيره، وهكذا كان سقراط والمسيح يتقبلان الموت فى رضاً وابتسام، فما الذى جعلهم كذلك ؟ يرى الشاعر أن هذا راجع لما قدماه للحياة من «معنى» . فقد قدم سقراط حكمة يتعلم منها الناس، فهو يخفف من عذاب المعرفة بما راده من سبل الفكر والحكمة، وكذا كان المسيح متقبلاً لموته، مبتسماً؛ لأن حياته القصيرة حملت «معنى» كبيراً أيضاً، بما قدمه من تضحية وسلام للعالم من بعده. أما المشهد الثالث فلا نرى فيه المرثيّ الشهيد، وإن كان الشاعر يصفه فى غيبته بأنه ينام فى سلام، فإنه جعل منه مجرد حفنة تراب، بعد أن كان ذلك الوسيم الذى نعرفه :

وفي المدافن التي تنامُ في الحقول غَيَّبوه
لمْ يبقَ من هذا الوسيم غيرُ حفنةِ تُراب
تُرابِ مصْر
تعودُ كي تنامَ فى حضن التُّراب
تُراب جَدِّنا وأهلنا، تنام
تنامُ في سلام[٣٢]

ويختلف المشهد الذى قدم فيه الشاعر جناز صديقه عن المشهدين السابقين اختلافاً جذرياً، إذ يمتلئ المسرح - فى القصيدة - بالعويل والبكاء، والناس مطرقون

محزونون، ويقدم الشاعر فى نهاية المشهد صورة للطبيعة المحيطة بالجناز فى غاية الغرابة، ولاينبغى أن نمر عليها مر الكرام:

كان فى وجهِ السَّمَا سحابةٌ مـن الشَّفَـق

حمراءُ مثل دم

وكان فى طرف المدى نـوَّارةُ الحقـــول

بيضاءُ مثل قلبنا، وقلبه، وقلب ميتين آخرين(٣٣)

لماذا بدت السماء حمراء فى لون الدم، وبدت الأرض ساكنة؟ وبدت نوارة الحقول مستسلمة مثل قلوب الميتين (الشاعر وصاحبه والمشيعين جميعاً) هل كانت السماء شامتة منتشية بالنصر الذى حققته؟ الصورة تقول شيئاً قريباً من هذا، فلون الحمرة القانى، الشبيه بلون الدم، لايدل على الحزن والأسى، وهو لايدل على الإشفاق ، بل هو دليل القوة والتوهج، إنه إذن لون الانتصار لاالهزيمة، وأما اللون الأبيض (نوارة الحقول، وقلوب الميتين) فلون الاستسلام، وفى حين أن اللون الأحمر فى السماء مرتفع، فلون البياض على الأرض أو فى باطنها مرهق مستسلم، هذا هو السلام الذى عناه الشاعر، سلام المرارة والانكسار، لاسلام الفرح والبهجة الذى قرأناه فى وجه سقراط والمسيح فى المشهدين الأولين من القصيدة، وإذن فالشاعر يغبطهما على ماوصلا إليه وينعى على نفسه، وعلى قبيله (قومنا المجاهدين الطيبين) هزيمتهم أمام الموت، كما انهزم الإنسان المعاصر بالقهر والحروب، والفقر والمرض، فبرغم قوة العلم والتقدم الكبير الذى أحرزه، بقى الموت وحده قوة لاتقهر، ولن تقهر، ولن يكف الشاعر أبداً عن الخوف منها، والتسليم لها، دون رضاً منه، ودون فهم لمعناها، وسيستمر الصراع، مادام الشاعر ينظر إلى السماء نظرة احتقار (الناس فى بلادى) أو نظرة خوف وتوجس كما هى الحال هنا .

لقد كان صلاح عبد الصبور فى بداية أمره يعتقد فى الموت اعتقاداً شبيهاً باعتقاد المتنبى إذ يقول :

إذا ماتأمَّلْتَ الزمانَ وصَرْفَـهُ ... تيقَّنْتَ أنَّ الموتَ ضربٌ من القَتْلِ(٣٤)

وأمـا أبو العـلاء - وهو من هو عند صلاح عبد الصبور - فقد رأى فى الحياة سجناً؛ ولهذا كان الخوف من الموت منافياً للفطنة :

لايرهَبُ الموتَ مَنْ كان امرأً فطناً ... فـإنَّ فـي العيـشِ أرْزَاءً وأحْدَاثَا(٣٥)

ولكن أبا العلاء كان على يقين مما بعد الموت، فهو يحتج للبعث، ويرد على المنكرين للبعث إنكارهم بالحجة والمنطق :

قال المنجِّمُ والطبيبُ كلاهُمَا   لا تحْشَرُ الأجْسادُ قلتُ إليكُمَا

إنْ صَحَّ قولُكما فلسْتُ بخاسِرٍ   أوْ صَحَّ قَوليَ فالخَسَارُ عليكُمَا[٣٦]

وهو عين ماعرف عند الغربيين ، بعد بـ «رهان بسكال» Pari de Pascal فى محاولته لإثبات وجود الله، فكان أبو العلاء إذن على يقين أو مايشبه اليقين. وهذا غاية مايرجى من الإنسان، مهما بلغ به الإيمان، وأما حب الموت أو أن يتمناه الإنسان (المتزن) فذلك مستحيل، وقد جعل القرآن ذلك بمثابة تَحَدٍّ لايقدر عليه إلا فئة امتازت عن البشر واختلفت عنهم، وامتلكت ما لا يمتلك البشر ﴿ قُلْ يَا أَيُّهَا الَّذِينَ هَادُوا إِن زَعَمْتُمْ أَنَّكُمْ أَوْلِيَاءُ لِلَّهِ مِن دُونِ النَّاسِ فَتَمَنَّوُا الْمَوْتَ إِن كُنتُمْ صَادِقِينَ ﴾[٣٧] وأما الصوفية، فإنهم ربما وصلوا إلى حالة تسمى «فقدان الخوف من الموت» Less of fear of death وهذا غاية مايمكن أن يبلغوه، ولو كان من الأولياء، وأما تمنى الموت فلا .

وفي قصيدة «زيارة الموتى» من ديوان «تأملات فى زمن جريح» (صدرت طبعته الأولى سنة ١٩٧٠م) تصوير لنزعة «فقدان الخوف من الموت» هذه، التى قلنا إنها من خصائص المتصوفة، وهى قرين اليقين، بل قرين العقل كما يقول ابو العلاء فيما ذكرنا من شعره، وإن برر ذلك بمافى الحياة من مصائب وأحداث. فهل يفسر ذلك قول صلاح فى كتابه «حياتي فى الشعر» (صدرت طبعته الأولى سنة ١٩٦٩م) «وقد أصبحت الآن فى سلام مع الله»[٣٨] ، في الحقيقة أن العودة إلى القرية بدفئها وحنانها فى هذه القصيدة، مثلت فى ذاتها عودة إلى شئ من اليقين، بعد ظلام الشك، والإنكار الذى خيم على الشاعر، بعد أن عبد المجتمع زمناً، ثم عبدالإنسان زمناً آخر، ثم عاد من جديد يفكر فى الدين، وهنا كانت العودة للقرية ولعاداتها التى ذمها الشاعر فى أول حياته الشعرية، فهاهم أهل القرية قد شرعوا يمارسون طقوسهم المعهودة، وها هو الشاعر يدخل بينهم كواحد منهم، يحس بدفء حديثهم، والعجيب أن ذلك كله، كان فى حضن المقبرة الريفية، نفس المقبرة التى كان الشاعر (خليل فى قصيدة الناس فى بلادى) قد تمرد عندها على الموت وثار فى وجه السماء، هاهو يعود إليها وقد ذهبت ثورته، وسكن روعه، ولم يعد يرى أثراً للجوع فى عيون أهل قريته، ولااستبان من ملامحهم أنهم نسوا الإله، كما كان يرى قديماً، بل هم يقرأون (والشاعر معهم !!) فاتحة الكتاب :

زُرْنــا مـوْتانــا فـــــي يـــــوْم العـيـــد
وقرانا فاتحةَ القُرآن، ولملَمْنا أهدابَ الذكْرى
بسطناهـــا فـي حـضْن المقـبـرةِ الرِّيفـيــّـة
وجلسْــنا، كسَّـــــرْنـــا خُبْــزاً وشجُـــونا[٣٩]........

ولابأس أن يبث الشاعر شجونه إلى الموتى بعد ذلك، وقد بدأ هذه البداية الطيبة مع الأحياء من أهل القرية، وهو ينتقل هذه النقلة بذهنه وخياله، وأما جسده فما يزال فى حضرة المقبرة الريفية وسط أهل القرية أقارب الموتى، ولكن الشاعر يعن له أن يحادث الموتى داخل القبور، وهو موقف يدعو للرهبة حقاً، وقد اختار الشاعر أن يخاطبهم بضمير الجمع (ياموتانا) فهو الآن فى حمى الجماعة، ولايريد أن يشق عصا الجماعة مرة أخرى، وهل حديثه إلى الموتى الآن إلا اعتذار عما بدر منه من قبل ؟ فالآن أصبح الموت يقيناً، وذهب الخوف منه بدداً، وهاهو الشاعر يدعو الموتى لتبادل الزيارات، وهل ذلك مستحيل؟ لا، إنها عادة قديمة، كانت الأموات تفعلها دائماً، كما يفعلها الأحياء بانتظام، وكان أهل القرية من هذا اللقاء على موعد يترقبونه بعد هدوء الليل، في شوق وحنين :

يا مَوْتَانَـــا
كانتْ أطيافُكُمُ تأتينا عبرَ حقُول القمْح الممتـدَّةْ
ما بينَ تـلال القـريَـةِ حيـثُ ينـامُ الموتـــى
والبيـت الواطـــئ فـى سفْــح الأجْـــرَان
كانتْ نِسْمَاتُ الليل تعيركمُ ريشـاً سِحْريّـــا
مَوْعدكم كنا نترقَّبُهُ في شوقٍ هدْهَدَهُ الاطمئنـان
حينَ الأصْواتُ تموتْ[٤٠]

والعجيب أن الشاعر لم يذكر شيئاً عن وحدة القبر ووحشته أبداً، بل على النقيض من ذلك، فهو يرى الحياة موحشة، ويدعو الموتى لزيارة الأحياء إحياءً للذكرى! ويعتذر إليهم أن هذه الزيارة لن يقدم فيها طعام أو شراب (لكنْ لُقَمٌ من تذْكار) والشاعر يرى أن الموتى هم الذين قاطعوا الأحياء، وذلك أن حياة هؤلاء الأحياء أصبحت جدباً :

لما أدْركتُمْ أنَّا صِرْنَا أحطاباً فى صخْرِ الشارع ملقاةً
أصْبحتم لاتأتون إلينا رغْـم الحُـبِّ الظَّمْــآن[٤١]

ويختم الشاعر قصيدته بوداع رقيق للموتى، يطلب منهم أن يذكروا الأحياء، حتى يحين موعد اللقاء، فما أحوجهم لهذه الذكرى بعد أن عم الجدب، وفرغت القلوب من اليقين، وأصبح اليقين يطلب عند الموتى، يطلبه الشاعر لنفسه، ولذويه، كما يطلب العليل الدواء، وهل هناك يقين أكثر من الموت ؟!

عاد الشاعر إذن إلى شئ من اليقين حينما تطامن للموت ولم يعد يخشاه، حينما اقترب من الموتى وحادثهم واعتذر لهم عما كان جناه قديماً، فى فورة الشباب وجموح التمرد، وهى عودة إلى شئ من اليقين، كما قلنا، لااليقين التام، والتسليم المطلق، فما يزال فى الحياة من أسباب القلق مالايحصى ولايعد ومايزال الشاعر يحمل مأساته ويمضى عابراً فصولها، فصلاً فصلاً، حتى يصل إلى النهاية المحتومة.

● ● ●

وفى شعر صلاح عبد الصبور ظاهرة أخرى لها نسب مع نزعته فى الحديث عن الموت، هى ظاهرة الحزن، ولقد اختلف النقاد حول مفهوم الحزن عند الشاعر، فيرى الدكتور «مصطفى ناصف» أن لفظ الحزن لفظ غامض أسيء استعماله أحياناً، وأن الشاعر قد شاء - بمكره - أن يعبر عن الخوف بألفاظ تنكرية، فسماها الباحثون حزناً[٤٢].

ويرى الدكتور «عز الدين إسماعيل» أن الشاعر صلاح عبد الصبور ربما كان أكثر شعرائنا المعاصرين حديثاً عن الحزن[٤٣]. أما الشاعر نفسه فإنه شاء أن يسمى هذا الحزن باسم آخر فقال «لست شاعراً حزيناً، ولكنى شاعر متألم»[٤٤]. وعلى أية حال فالظاهرة واضحة للعيان فى شعر صلاح عبد الصبور كما في شعر غيره من الشعراء المعاصرين، وإن كان هناك خلاف حول التسمية هل هى حزن أم خوف أم ألم، وعلى أية حال فإننا ينبغى أن نتوقف عند أسباب هذا الحزن ودوافعه، ثم عند «حالة الحزن» التى عبر عنها الشاعر فى قصائده .

قد ترجع أسباب الحزن ودوافعه إلى طبيعة شخصية فى الشاعر، وقد ترجع إلى ظروف مجتمعه، وقد ترجع إلى ظروفه الحياتية والوجودية، إلى بحثه عن شئ يفتقده أو خوفه من شئ يترقبه ويخشاه، وفى الحق أن الحزن الذى يسرى في شعر صلاح، كما تسرى نغمة الموت، هو من لوازم الخوف والقلق من ناحية، ومن لوازم التفكير فى الكون من ناحية أخرى، فهو حزن وألم وجودى[٤٥]، ومعرفى، والشاعر نفسه يوضح ذلك بقوله «لست شاعراً حزينــاً ولكنى شاعر متألم، ذلك لأن الكون لايعجبنى، ولأنى أحمل بين جوانحى ،كما قال «شلى» ، شهوة لإصلاح العالم... إن «شهوة إصلاح العالم هى القوة

الدافعة في حياة الفيلسوف والنبى والشاعر؛ لأن كلاً منهم يرى النقص، فلا يحاول أن يخدع عنه نفسه، بل يجهد في أن يرى وسيلة لإصلاحه، ويجعل دأبه أن يبشر بها»[٤٦].

ولاشك أن الحـزن والألم كـان من خصـائص أصحـاب الرسـالات، وقـد جـاء فى الإنجـيل «**طوبى للحـزانى**»، وتحمل المسيح للألم هو مصدر إشعاعه، ودليل النبالة فى حياته وموته. وكان الرسول محمد(ﷺ) كما روى عنه دائم الفكرة متواصل الأحزان. والحـزن من أوصـاف أهل السلوك، يقـول السـراج الطوسى «**سـمـعت الأسـتـاذ أبا على الدقـاق، رحـمـه الله تعـالى يقـول: صـاحب الحـزن يقطع فى طريق الله في شـهـر مالايقطعه من فقد حزنه فى سنين**»[٤٧].

ويبـدو الحزن فى قصـائد صلاح الأولى حـزناً رومنـتيكياً مـرتبطاً بالليل والوحدة والوحشة، وبالشكوى والأنين، والشاعر يظهر هذا الحزن للعيان، ويتحدث عنه، ويبدى شكواه منه، فى لهجة ربما بدت، خطابية، ففى قصيدته «**الحزن**»[٤٨] يبدأ الشاعر بلهجة تقريرية قائلاً: (ياصاحبى، إنى حزين) ولولا أن الشاعر قد لجأ بعد ذلك مباشرة إلى استخدام أفعال تدل على الحركة، والتغير من حال إلى حال، أعنى تحرك إلى التصوير الدرامى، لكانت القصيدة مجرد شكوى وأنين يفتقد الكثير من خصائص الفن الجيد (ولايجب أن نقف عند شـرب الشـاى ورتق النعل ولعب النرد، وهو مـحـور الكلام على القصيدة فى سالف الأيام) وحينما ينتهى الشاعر إلى غرفته فى المساء يعود إلى اللهجة التقريرية المتشائمة الشاكية قائلاً :

وأتـى المســــاءُ
في غرفتـي دَلِفَ المســاء
والحزنُ يولدُ فى المساء لأنهُ حزنٌ ضرير[٤٩]

ويظل الشاعر يشكو من الحزن الذى تمدد فى المدينة كاللص، وسمل العيون، وعقد الجباه، ولم ينفعه حديث الصديق الذى دعاه إلى نبذ اليأس والتطلع إلى الصباح المشرق بالفرح والأمل، فما ذلك كله إلا خداع وتزويق، فعاد الشاعر يذكر صديقه بالحقيقة التى يراها هو متجلية أمام عينيه :

يـــاصاحبـــى
زَوِّق حديثَكَ، كلُّ شيءٍ قد خلا من كلِّ ذَوْق
أمَّا أنا، فلقد عرفتُ نهايةَ الحَدَرِ العميق
الحزنُ يفترشُ الطَّريق[٥٠]

وربما عرف الشاعر بعد ذلك أن هذا الذى يتحدث عنه ليس هو الحزن الذي يبلغ حد الألم، الألم الذى اعتقد هو أنه الوصف الصحيح «لحالته» ولذلك كان قد حدثنا فى إحدى قصائده عن «شئ حزين»[٥١] لايستطيع أن يمسك به. أما فى قصيدته «أغنية إلى الله» فيستبين الألم والانكسار والخوف أيضاً، وإن سماه الشاعر حزناً كما فعل كثيراً. وهو ألم ممض قاتل، ثقيل الوطأة، كما الوجود نفسه، فالشاعر يعانى من الانكسار صباح مساء؛ لأنه يطمح لشئ لايستطيع تحقيقه، فيده قصيرة لاتطول هذا الذى يريد الوصول إليه. وفى المقطع الثانى من القصيدة نرى الشاعر يفصل أسباب هذا الانكسار، فمن الأمنيات إلى الوهم إلى الأحلام، التى لابد أنها كأحلام اليقظة، لاتتحقق قط، بل تتحول إلى يأس قاتم ثقيل .

وهنا يصرخ الشاعر ، أما يكفي أننا قد كتب علينا الفناء، فنعيش تعساء أيضاً، وقد غشينا الذل والمهانة :

نصْرخُ ، ياربَّنَا العظيم ، يا إلهَنَا

أَليْسَ يكفي أنَّنَا موْتَى بلا أكفان

حتَّى تذلَّ زهْونا وكبرياءَنَـا ؟[٥٢]

وفى قصيدته الطويلة ذات المقاطع «حكاية المغنى الحزين» نرى الألم وقد صار شيئاً أبدياً أزلياً، حتى صرخ الشاعر (حزنى لايفنى ولايستحدث)[٥٣]. والشاعر يلجأ للسخرية المرة، فشر البلية مايضحك كما يقال، وهو يقدم مأساته على أكثر من مستوى، مما يفتح الباب للتأويل، وقد لجأ إلى الأسلوب الدرامى، إذ يلبس قناع «المغنى» وهو مغن محترف، له وظيفة في بلاد الحاكم، وله مهمة، كما للمهرج مهمة، وللمؤرخ الرسمى وللعراف مهمة، والمغنى الحزين يحكى لنا حكايته، فى إحدى الأمسيات وقد جلس إلى حاشية الحاكم يحدثهم فى أدب جم، ممتدحاً عظمتهم ورقتهم ونبلهم وشجاعتهم... إلخ وقد استطرد في تعداد المهام التى برعوا فيها (كأنما يعدد تخصص الوزارات مثلاً) وفى نهاية هذا الوصف التفصيلى لقدرات هؤلاء السادة يقول المغنى:

وباختصـــار

أنتم هديـَّـةُ السمــاءِ للتـُّـرَابِ الآدمـــيِّ،

نحنُ حفنةَ الأموات

وشارةٌ على اقتدارِ اللّه أنْ يخلقَ أمثالَنا مِنَ الفَانِين

ليس على اللـه بمستنكـرٍ
انْ يجمعَ العالمَ في عشرين
اقولها صدقاً، ولازيدُ فيـــه
اقسمُ بالموتى الذين يخبشون تحتَ جلـــــدي[٥٤]

هنـا تبلغ السخرية حـد الألم، فيلجأ الشـاعر إلى استخدام المحاكاة الساخرة Parody[٥٥] مضمناً بيت أبى نواس المعروف :

ليْسَ علـى اللـهِ بمستَنْكَرٍ   أنْ يَجْمَـعَ العَالَمَ في واحِـدِ

ثم يعود الشاعر (المغنّي) بمحدثيه إلى حكايته هو ، حيث طرد من القصر، لأن أحد السـادة الذين كـانوايسـتـمـعـون لغنائه قـد لمح فى أنغـامـه رنة الحـزن، فـهـؤلاء السـادة لايعـرفـون الحزن، والمغنى - على حذر - يريد أن يخبـرهم عن الحـزن، وهو يعلم أنهم لايعرفونه، ومع ذلك فهو يحاذر فى كلامه قائلاً:

لعلّكم لاتعرفونَ الحزن ياسادتى الفُرسَان
وإنْ عرفتمـــوهُ، فهُـــوَ ليسَ حُزنـــي
حُزنـي لاتطفئهُ الخمــرُ ولا الميـــاهْ
حُزنـــي لاتطـــردهُ الصَــــلاهْ[٥٦]

إنه حزن قد وقـر في القلب، بل صار قلب القلب، مما يذكرنا بقـول النفرى: «ياعبد لكل شئ قلب، وقلب القلب همـه المحزون»[٥٧] وقد بلـغ الألم بالشاعر حد الهذيان، كأنما أشفى على الجنون، وهاهو يقدم صورة «سرياليـة» لهذا الهم الجاثم على صدره، ربما كانت من نوادر صوره، صـورة مـركبـة غـريبـة، فـهـو من شـدة الهم والحزن وثقل وطأته يحس كأنما يقود قـافلة كتب عليهاالموت، فقد نادى النفـير، فما أبشعها من قافلة، تحمل الموت والرعب والفناء، فى طريق المجـهول، تمضى نحـو عـالم النسـيـان، وأخـيـراً يصل المغنى إلى قرار أغنيته قائلاً:

كنتُ أحسُ سادتـي الفرســان
انكمُــــو اكفـــَــــان
وكــان هذا سـِرُّ حزنـــي[٥٨]

لقد تأخر هذا الاعتراف عن أوانه حقاً، ولكن ماذا كان يجدى الشاعر أن يعترف بموت السادة ، وهل كان يستطيع أن يعترف بشئ؟ إن هذا العجز عينه هو الألم، وهو محرك الألم، الذى صار نكتة فى القلب لاتمحى أبد الدهر .

• • •

مع أن صلاح عبد الصبور كان يرى فى التجربة الشعرية شبهاً كبيراً مع التجربة الصوفية، وأن أهل الفن كأهل الطريق، يمثل الكبار منهم الشيوخ ويمثل الصغار المريدين، فإن هذه الرؤية كانت تنصرف إلى الشكل الخارجى لكل من التجربتين على الأرجح وحتى إن انصرف هذا الشبه إلى المعاناة الداخلية وصراع الذات مع نفسها من أجل الوصول إلى عمق التجربة، فإن الشاعر كان على الأقل لايرى أن كل واحد منهما (الصوفى والفنان) يصل إلى نفس النتيجـــة، ذلك أن الصوفى قد حدد الهدف سلفاً وهو التوحد مع المطلق، والاتصال بالجمال الخالص، أو صفاء المعاملة مع الله، أما الشاعر (أو الفنان عموماً)، فقد يكون هذا منطلقه أو لايكون، ولكنه يتعمق الوجود كما يتعمقه الصوفى، وهنا يلتقيان. وربما سمى الشاعر صوفياً بهذا المعنى، وربما سمى المفكر والفيلسوف صوفياً بهذا المعنى أيضاً، بمعنى أن الصوفية إذا كانت هى عمق التجربة، فكل صاحب تجربة ورؤية عميقة فى الفن والحياة والدين وهو متصوف بهذا المعنى.

كان صلاح عبد الصبور يفهم الصوفية على أنها امتلاك الحقيقة من وجه بعيد المنال، ومن طريق لم يكن له قبل به ولاأمثاله من البشر العاديين(!!) وكلما أحس الشاعر بالعجز وبالأغلال تكبل يديه ورجليه وتطبق على عنقه، كلما تراءت له حياة المتصوفة وسلوكهم وقدراتهم، تتخايل أمام ناظريه من بعيد كالنجوم فى السماء، يتطلع إليها بشوق وحنين، ويعلم أنه لايستطيع الإمساك بها إلا فى الحلم. فالفرح الذي يصل إليه الصوفى بالوصول إلى السعادة الروحية وامساك طرف الحقيقة، إنما هو مقابل لحقيقة الألم والإحباط الذى كتب على الإنسان أن يواجهه، ولافكاك له منه، يقول صلاح عبد الصبور:

«أليس ذلك الشعور (بالألم والإحباط) هو مايخامر جميع الناس حين يهبطون جانب التل، إذ يدركون أن الحياة قد أعطت أملاً واسعاً وقدرة محدودة وأن ماتخايل لأعينهم فى أيام الصبا الذهبى كان مدىً واسعاً لايمتلك إلا لأهل الخطوة الماشين على الماء أو السابحين فى الهواء.. أليس الإنسان محكوماً عليه بالإحباط فى هذا الكون المتشابك المتناثر الشذرات؟»[٥٩].

تمثل شخصية المجذوب (البهلول) أو الدرويش نمطاً من المتصوفة أو أهل الخطوة كما يسميهم الشاعر، وقد صور لنا الشاعر علاقته بإحدى هذه الشخصيات فى قصيدته «رسالة إلى صديقة»[٦٠] حيث يمثل الشيخ محيى الدين الوجه الآخر للشاعر، فالشاعر محبط مريض، بل هو محطم :

فقلبُهُ كَسيـرْ

وجسمُهُ مغلَّلٌ إلى فراشهِ الصَّغيرْ

وإذا هو كذلك، يتراءى له - كما يحكى فى رسالته - فى المنام، ذلك المجذوب العجوز، الذى كان يلقاه في الحارة، وهو الآن فى عداد الأموات، إلا أنه لم يكن ، لافى حياته، ولافى موته، محبطاً يتألم ويعانى انكسار القلب كما يعانى الشاعر وهاهو يزور الشاعر فى منامه :

بالأمسِ في نَوْمي رأيتُ الشيخَ محيي الدّينْ

مجذوبَ حارتي العجـوز

وكان في حياته يعاينُ الإلهْ

تَصَوُّري، ويجتلي سنَـاهْ

كان الشاعر يرى فى عينى الشيخ صفاءً ونوراً وسكينة وسلاماً، وكان كل ذلك يبدو له مستحيلاً لايقدر على تحقيقه إلا من يأتى بالخوارق والكرامات، وإذن فلابد أن الشيخ كان يدرك مالايدركه البشر، لابد أنه كان قد اتصل بالحضرة الإلهية، وهذا هو سر سكينته وسعادته، ولابد أن الشاعر قد أدرك أن صاحبته ستجد فى ذلك غاية البعد والاستحالة ، ولذلك هو يخبرها كمن يتحدث عن خيال قائلاً: تصورى!، ويستمع الشاعر لحديث الشيخ عن مسلكه في الطريق وكيف كان يصل إلى حالة الوجد، وأن ذلك لم يكن مما تبوح به الشفتان :

وقـالَ لي «... ونسهـرُ المساءْ

مُسافـرَيْن في حديقـة الصَّفَـاءْ

يكونُ مـايكونُ في مجالس السَّحَرْ

فظنّ خيـراً، لاتسلْني عـن خَبَـرْ

ويعقدُ الوجدُ اللسان ... مَنْ يبحْ يضِلّ

ومُتْ مَغيظاً.. قاطعَ الطَّريـقْ ...»

هنا يتضح أن الشاعر لايجعل من الصوفية طبقات ودرجات، بل الكل من أهل الكرامة والشهود، فهذا المجذوب لايقل درجة عن الإمام الغزالي، وقد عاين الحضرة الإلهية، فإن حاله كحال الإمام، ومقامه مقامه، وهو لايبلغ حد الشطح، ولايقول بالحلول ولاالاتحاد، وإنما كما قال الإمام الغزالي «بل الذى لابسته تلك الحالة، لاينبغى أن يزيد على أن يقول :

وكانَ ما كانَ ممَّا لستُ أذكــرُهُ   فظــنَّ خَيْراً ولاتسألْ عن الخَبَرِ(٦١)

كان الشيخ إذن يمثل للشاعر جانب الصفاء والسكينة، وقد بكاه الشاعر، وبكى بموته، ماكان يمثله من صلة بين الأرض والسماء :

بكيتهُ، فقد تصرَّمَتْ بموته اواصرُ الصَّفاءْ

مــا بينَ قلبــيَ اللَّجــُــوج والسَّمَـاءْ

ثم يحكى الشاعر لصديقته عما دار بينه وبين الشيخ فى المنام من حوار، إذ دعاه الشيخ لاتباعه، لكن الشاعر يقدم عذراً، لايقبله الشيخ، فإن الضعف الذي يعتذر به الإنسان هو عذر واهٍ فيه تمحل، وإنما النسيان، نسيان النعمة، نعمة التفضيل والتمييز التى ميز بها الله الإنسان عن سائر مافي الكون من موجودات، فالإنسان أعظم ماخلق الله كما يقول ابن عربي (محيى الدين !!) ثم يقدم الشاعر عذراً آخر، فيعتذر بأنه ضعيف، ويفند الشيخ هذا العذر أيضاً، فليس يحق للمرء أن يعتذر بقلة حيلته إذا كان وجه الحبيب هو الغاية، والهدف الذى يطلبه السالكون في طريق العشق، وكلهم صغار ضعاف، فماذا يجدى الاعتذار أيها الشاعر (المريد) اللجوج بأنك صغير؟!

إن اعتذار الشاعر للشيخ محيى الدين هنا، يذكرنا بما دار بين الهدهد والطيور من حوار فى «منطق الطير» لفريد الدين العطار، فقدأخذت بعض الطيور تقدم الأعذار عن الرحلة إلى «السِّيمُرْغ» (الحق) وأخذ «الهدهد» فى تفنيد تلك الأعذار ، فاعتذرت «الصعوة» بضعف الجسد قائلة «إننى كشعرة لاحول لى ولاقوة، ومن شدة ضعفي لاأتمتع بقدر نملة، إن كنت قد عدمت الريش والجناح، فمتى أصل إلى مجال السيمرغ أيها العزيز؟» وقد رد الهدهد عليها اعتذارها، فلم يقبل منها عذراً، بل عد هذامنها حيلة وخدعة.(٦٢) وحينما عزمت الطيور على طاعة الهدهد والسير معه فى الطريق، توجهوا إليه جميعاً بسؤال هو «يامن لك السبق فى سلوك الطريق، ومن بلغ أوج العظمة والتوفيق، نحن حفنة من الضعاف والعجزة، قد عدمنا الريش والجناح، والجسد

والمقدرة، أنى لنا أن نصل إلى السيمرغ ذى القدر الرفيع؟»[٦٣]. وقد اتهمهم الهدهد بالجهل وسوء الطوية، كذلك، وأن المسألة كلها على غير مايظنون إذ الحق قد صنع مرآة من كمال لطفه، هذه المرآة هى القلب ، فمن أمعن النظر إلى القلب رأى وجهه[٦٤] (= وجه الحق) .

ولما كانت أعذار الشاعر واهية، ردها الشيخ في رفق، ولكنه أدرك أن الشاعر لايريد الانتظام فى سلوك الطريق، لهذا غادره، فجأة، مضى من غير ماجلبة ولالجج، وكأنما طار في الهواء، فلم يسمع لأقدامه وقع على الأرض، بل إنه قد غاب من غير أن يُفتح باب ليخرج منه، وهكذا غاب وترك الشاعر يشكو مرضه وساعده المكسور .

وتتراءى للشاعر فى إحدى الليالى صورة «الدرويش عبادة» الذى كان يراه منذ عشرين عاماً، يذكره الآن وقد أصبحت الحياة جدباً، يذكر صورته وماكان يقع له من مواقف ، ويتوقف الشاعر عند معنى حياة هذا «الدرويش» وماكان وراء نظراته مما لايتوقف عنده «الناس» ولايدركون معناه، فيقول في قصيدة «تقرير تشكيلى عن الليلة الماضية»[٦٥] في مقطع بعنوان «فى ذكرى الدرويش عبادة» :

اســـألُ أحيانــــاً

هلْ كان يرى مالانبْصِرْ

أمْ يعلمُ ما لا نعلـــمْ

أمْ كان يحسُّ بأنَّ خيول الزمن العاتى

خلفَ خطانا تتقـــدمْ ؟

وإذا كان الشيخ «محى الدين»، يمثل نمط المتصوف المعلم، والدرويش عبادة يمثل شخصية الدرويش أو البهلول (المجذوب)، فإن «بشر الحافي» يمثل نمطاً ثالثاً منهم، فلم يكن الشاعر يقابله في الحارة، أو يراه متكوماً بجوار جدار، وإنما قرأ الشاعر سطراً فى كتب الطبقات عن بشر بن الحارث الحافى، أنه كان يمشى يوماً فى السوق فأفزعه الناس، فخلع نعليه، ووضعهما تحت إبطيه، وانطلق يجرى فى الرمضاء، فلم يدركه أحد[٦٦]. هنا عَنَّ للشاعر أن يتخذ من شخصية بشر قناعاً[٦٧]. وكان الشاعر قد لجاء إلي تقنية القناع «فى قصيدة مشابهة هى «مذكرات الملك عجيب بن الخصيب» ونشرهما متجاورتين في ديوان «أحلام الفارس القديم» بعنوان شملهما جميعاً هو «صحائف من مذكرات مهملة» والحق أن قصيدة «مذكرات الملك عجيب بن الخصيب»

كانت أكثر توفيقاً، وأكثر ثراءً، فقد لجأ الشاعر للحلم، وتداعى المعانى، ولجأ أيضاً للمحاكاة الساخرة Parody حيث ضمن القصيدة أبياتاً من المديح صممها في شكل هزلى للسخرية من المدح المتملق الممجوج، وبذلك اكسب القصيدة هذا التنوع والفنى، مما جعلها من أكثر قصائده توفيقاً ونجاحاً، باعتبارها قصيدة متعددة الأصوات، تمتاز بالتركيب والدرامية .

وقصيدة «مذكرات الصوفى بشر الحافى» مقسمة إلى خمسة مقاطع، نسمع صوت بشر وحده فى المقاطع الأربعة الأولى، وفى المقطع الخامس، نسمع صوتين، هما صوت بشر، وصوت شيخه «بسام الدين» . في المقطع الأول يشكو بشر من الجدب والإمحال، وهو جدب روحى بالطبع برغم أنه يعبر عنه بما يعنى أنه جدب في الطبيعة :

لمْ تنزل الأمطـــارْ

لمْ تُورق الأشجـــارْ

لمْ تلمع الأثمـــارْ

وهو يرى أن هذا الجدب إنما هو نتيجة حتمية لفقدان اليقين، وفقدان الرضا بالقضاء، فالجيل الحالي فقد الإيمان وفقد الثراء الروحى، وربما كان هذا الجفاف والجدب المادى حقيقياً ولكنه نتيجة للجدب الروحى الذى عم هذا الجيل من الشياطين. وفى المقطع الثانى دعوة للصمت، ذلك أن الكلام لم تعد له فائدة ترجى، ويستطرد فى المقطع الثالث فى دعوته للصمت، والصمت حينما يكون اختياراً فإنما هو إرادة وفعل، واحتجاج، فقد ذهب الأمل فى الإصلاح هباءً، فماذا يجدى الكلام فى هذه الدنيا التى تشبه المسخ، إنها مولود بشع الخلقة، من رآه على حقيقته فلابد أن يطلب الموت فراراً، وينتهى المقطع الرابع أيضاً بتأكيد طلب الموت يأساً .

تَعالى اللهُ، هذا الكونُ ، لايصلحهُ شئْ

فأينَ الموتُ ، أين الموتُ ، أين المـوتْ

ذلك أن مانبغيه لانلقاه، ومانلقاه لانبغيه، ويبدو أن ذلك كان نتيجة غضب من الله، الذى خلقنا وتركنا نهباً للألم والحسرة، فالكون موبوء، والوباء مستعص على العلاج، وإذن فلابد من نهاية، فلنعجل بطلب الموت، مادام الأمل مفقوداً، والطريق مسدودة، فماذا يجدى الرجاء؟ وإلى هنا يبدو الصوت المنفرد الذى نسمعه، هو عينه صوت الشاعر الذى سمعناه كثيراً يشكو من الألم والحسرة والإحباط، ويخاف الموت، ولكنه

يطلبه يأساً، لاحباً فى الموت ولارغبة فيه. ثم ينتقل الشاعر إلي المقطع الأهم فى القصيدة، حيث نسمع حواراً بين بشر وشيخه، ويمثل بشر صوت الشاعر نفسه (القناع) ويمثل الشيخ صوت اليقين والصفاء والرضا (مثل صوت الشيخ محيى الدين) هنا يبدو «بشر» مريداً مناوئاً لامطيعاً مسلماً، كما ينبغى للمريد (أن يكون كالميت بين يدى مغسله) ولكن الشيخ بسام الدين يأخذه بالرفق فى القول :

«يــابِشْرُ ... اصبــرْ

دنيانا اجملُ مما تذكرْ

هاأنتَ ترى الدنيا من قمَّةِ وجْدكْ

لاتبصر إلا الانقاضَ الســـوداءْ

وحينما نزل بشر مع شيخه «بسام الدين» إلى السوق (رمز الدنيا الغرور) يرى بشر أن حجته الآن أصبحت دامغة فهاهو المشهد أمامهما يصدق تشاؤمه ويأسه، ويزيده ألماً، فقد بدا السوق كالغابة قد أخذ كل «إنســـان» برقبة أخيه، إنها غابة، فيها الثعالب والفهود، والكلاب والأفاعى، ينقض كل قادر على من هو أضعف منه، يفقأ عينه، أو يبقر بطنه، أو يمص نخاعه، والشيخ صامت، لابد أنه يتألم أيضاً لما يرى ، ولكن بشراً (المريد المشاكس القلق المتمرد) يبدأ شيخه بالسؤال الاستنكارى:

يا شَيخى بسَّام الدّيــنْ

قُلْ لي .. «أينَ الإنسانُ ... الإنسانْ ؟»

والشيخ مايزال على يقينه ، يدعو المريد للصبر، ولكن المريد قد نفد صبره، فالبلوى أعظم مما يطاق احتماله، والشيخ يرى أن «**الاحتمال قبر المعائب**»، ولكن المريد فقد الأمل كلية، فماذا يجدى الصبر وماذا ينفع الاحتمال، وهذا زمن خارج الزمن، فلقد وقع البلاء، ومااندرى متى نحن، هذا زمن «**ســـريالى**» فاليوم هو الثامن في الأسبوع الخامس وهو الشهر الثالث عشر من العام، فأى زمن هذا! وهل نصدق أن هناك أمل، هل يستطيع المرء أن يصبر ويحتمل آملاً في أن يقبر المعائب؟ أم أن الفضائل نفسها قد قبرت، وقبرت إنسانية الإنسان، وغطى الألم على كل أمل يرجوه الشيخ، ويدعو مريده للتعلق مثله بالرجاء .

وهكذا وجدنا الشاعر إزاء كل الشخصيات الصوفية التى قدمها في قصائده (الشيخ محيى الدين، والدرويش عبادة، والشيخ بسام الدين) متردداً فى «**السلوك**» فى

الطريق، فقد ملأ الهم والألم، واليأس حياته، وأحاط به من كل جانب، وهو لايرفض الاستماع إلى النصيحة، ولايصم أذنه عن المواعظ والتعاليم، وإنما يجادل ويناقش، وذلك مخالف لقواعد السلوك وآداب الطريقة؛ ولهذا كان اللقاء دائماً ينتهى بالقطيعة .

• • •

ربما كانت شخصية **المسيح** (عيسى بن مريم) أهم شخصية تأثر بها صلاح عبد الصبور أعنى حياته وتعاليمه فى **الإنجيل**، فقد أولع الشاعر أيما ولع بنص الإنجيل، وتأثر به تأثراً عظيماً فى كل إنتاجه من شعر ومسرح، ومع ذلك لم يكتب عملاً واحداً عن المسيح، بل كتب عن شخص آخر شبيه به (فى رأى الشاعر على الأقل) هو **الحلاج** (الحسين بن منصور) الذى قتل مصلوباً فى **بغداد** سنة ٣٠٩ هـ، فقد قرأ **صلاح** عن هذا الصوفى بحثاً كتبه المستشرق الفرنسى «**لوى ماسينيون**» بعنوان «**المنحنى الشخصى لحياة الحلاج**»[٦٨] - كما ذكرنا آنفاً - وكان الشاعر مهيئاً لكتابة المسرح الشعرى من ناحيتين .

من الناحية الفنية كانت النزعة الدرامية قد ظهرت بجلاء فى دواوينه الأولى، فكان طبيعياً أن يستثمر هذه الإمكانية فى كتابة مسرحيات شعرية، وقد كان صلاح يعتقد أن المسرح سيعود شعرياً كما بدأ، ومن الناحية الأخرى كان الشاعر يعيش فترة قلق وجودى، وحيرة مدمرة إزاء كثير من ظواهر العصر فى بداية الستينيات، وكان يبحث عن خلاص من هذه الأزمة كما يقول هو نفسه[٦٩].

فلما وجد الشاعر ضالته في شخصية الحلاج، اطلع على كتاباته النثرية والشعرية، ومانشر عن حياته، واستطاع أن يلفق من هذه الكتابات ماسماه «**مذهباً تصوفياً**» قال «**إنه ينسجم مع التصوف وأصول العقيدة المتحررة معاً**»[٧٠] فلقد كان عليه وهو بصدد كتابة مسرحية «**مأساة الحلاج**» أن يوفق بين أمرين: أحدهما الشخصية التاريخية المعروفة، الحسين بن منصور الحلاج، الصوفي الشاعر، الذى عاش فى بغداد فى القرن العاشر الميلادى، والأمر الآخر هو الفكرة المحورية التى أراد أن يكتب المسرحية ليجسدها على المسرح وهى فكرة الالتزام، أو أزمة مثقف في الستينيات من القرن العشرين، كان عليه إذن أن يتجاوز بعض الشئ فى تصوير حياة الشخصية التاريخية، وهو يقول «**لقد جاوزت التاريخ بإرادتى، بل كنت أريد عرض الحاضر على الماضى**»[٧١].

والحق أن الشاعر لم يجاوز التاريخ فى تقديمه لحياة البطل التاريخى، ولامن معه من الشخصيات المحورية في المسرحية، فالحلاج وصاحبه الشبلى، والقضاة الذين

حاكموه، والمحاكمة نفسها، وكذا الصلب فى بغداد، كل ذلك ثابت في التاريخ الصحيح ولامراء حول صحته إلا فى بعض التفاصيل. أما الجانب الذى ربما جاوز فيه الشاعر التاريخ فهو جانب الفكر الذى حمله البطل وحاول أن يبثه فى الناس، وهنا اصطدم مع السلطة، وكيف كانت سقطة **البطل التراجيدى** (الحلاج) التى أودت بحياته في النهاية، هذا الجانب وهو صلب المسرحية، هو الذى دفع الشاعر لكتابتها، وهو الذى نقف عنده ونحن بإزاء دراسة الأثر الصوفى فى هذا العمل الشعرى .

قرأ الشاعر مانشره **«ماسينيون»** قديماً من شعر الحلاج، وقرأ مانشر فى كتاب **«أخبار الحلاج»**، وكذا توقف ملياً أمام كتابه **«الطواسين»** فأعجب به إعجاباً شديداً، وهو يسميه **«أشعاراً نثرية»** ويرى فيه كتاباً ممتعاً[٧٢]. ولست أدرى من أين تأتى المتعة فى كتاب **«الطواسين»** وهو غامض غموضاً مستغلقاً، وأسلوبه رمزى وكما يقول **«نيكولسون»** بحق **«أسلوب الطواسين أسلوب رمزى اصطلاحى شديد الخفاء، حتى ان الإنسان ليتعذر عليه فهم مقصود مؤلفه، مع الاستعانة بالشرح الفارسى الموضوع عليه، ولايكاد يظفر في بعض الأحيان إلا بمجرد التخمين عن المراد من بعض الفقرات ... ويقول ان «ماسينيون» ناشره قضى سنين عدة يدرسه ويحاول فهمه وإيضاحه»**[٧٣].

لقد فهم **«ماسينيون»** ماكتبه الحلاج من شعر ونثر، ومانطق به من أقوال نسبت إليه فى **«أخبار الحلاج»** فهماً خاصاً به، وفسره تفسيراً يتمشى مع عقيدته المسيحية، بل ربط بين **الحلاج ومريم العذراء**، إذ يقول فى بحثه المشار إليه، أن الحلاج حينما ذهب للحج أول مرة، نذر نفسه للبقاء عاماً (للعمرة) فى حرم البيت العتيق، وهو فى حالة صوم وصمت دائمين، **اقتداءً بمريم** التى فعلت هذا - حسبما يقوله **القرآن** - استعداداً لميلاد كلمة الله فيها.[٧٤] وفي موضع آخر يربط بين **محاكمة الحلاج** وصلبه، وبين محاكمة **«جان دارك»** وحرقها فى فرنسا، قائلاً: جرت المحاكمة على منصة مرتفعة - كما حدث بالنسبة **لجان دارك** - فى قضية الحب الإلهى[٧٥]. وكلام **ماسينيون** هنا قد يوهم من لايعرف التاريخ أن محاكمة **«جان دارك»** كانت قبل **محاكمة الحلاج**، والحق أن محاكمة **جان دارك** كانت بعد **محاكمة الحلاج بخمسة قرون**[٧٦].

يأخذ **صلاح عبد الصبور** بتفسير **«ماسينيون»** لأثر الحج في نفس الحلاج، حيث يرى أن **الحلاج** قد عاد من حجته الأخيرة (الثالثة) وقد قرر أن يموت كافراً بشريعة الإسلام، وأن قرار الموت كان من أجل الجميع.[٧٧] ويقول صلاح على لسان الحلاج فى المسرحية، فى حواره مع الشبلى:

الشبلى: قل يا حلاج

هل ما اشتقت إلى الحج ؟

الحلاج: الحج ..

هل أوقدَ قلبى ناراً إلا الحج ؟

هل أنضجَ قلبى إلا وقْدُ الصحراء وسعىُ الرَّمْضاءْ

والصوم إلى أنْ أغفى الجسمُ الناحل فى جذع النخلة

فى أرض مدينته الخضراءْ

وُلدتْ كلماتُ الله هناك بقلبي المثقلْ

فأتيت بها، طوفتُ بأرض الناس

عن فتنة طلعتها أنضو أطراف ثيابى شيئاً شيئا[٧٨]

إن الصوم والإغفاء بجذع النخلة، وكلمة الله، هى بعينها تفسيرات ماسينيون لما فعله الحلاج فى الحج كما ذكرنا من قبل فهل نقول أن صلاح عبد الصبور قد سارخلف ماسينيون فى إعجابه بكتاب الطواسين، وفى ربطه بين حياة الحلاج وأفعاله وأقواله والتفسيرات المسيحية التى قدمها لحياة الحلاج؟! الحق أن صلاح عبد الصبور كان شديد الإعجاب بحياة المسيح وأقواله فى الإنجيل ، وتأثر بهذا كله كما ذكرت، فليس لماسينيون دخل فى هذا[٧٩]. وأما قراءته لأعمال الحلاج وسيرته، فنحن على يقين من تأثره فيها بما قرأ لماسينيون من تفسيرات، وذلك واضح من أقوال الشاعر نفسه، ومن خلال المسرحية ذاتها .

في تصور الشاعر لسقطة البطل، برغم ماهو معروف عن الحلاج أنه قد جدف فى حق الله بقوله «أنا الحق» (= أنا هو الله) فعد ذلك من الشطحات أو الأغلاط التى ماكان ينبغى له أن يقع فيها، هذه السقطة- أى البوح بسر العلاقة الحميمة مع الله - هى عين السقطة التى ذكرها الشاعر فى مسرحيته، وإن لم ينطق بطله بشئ من شطحاته ، بألفاظها المأثورة عنه فى شعره ونثره وأقواله. ولكنه أنطق مجموعة الصوفية بما يوضح أن الحلاج نفسه كان قد حدث تلاميذه بأنه على وشك الموت وأنه يريد هذا الموت، وقد طلب منهم ألا يدفعوا عنه. وسوف أنقل هنا كلام مقدم مجموعة الصوفية كاملاً، وهو يحاور الواعظ فى المشهد الأول من المسرحية، أمام جثة الحلاج فى الساحة فى بغداد، فالواعظ يلوم مجموعة الصوفية؛ لأنهم تخلوا عن صاحبهم، فيرد عليه مقدم المجمــوعة:

مقدم المجموعة الصوفية :

كان يقول

إذا غسلت بالدماء هامتى واغصـني

فقد توضأتُ وضوء الأنبياءْ

كان يريدُ أن يموتَ، كى يعود للسمـاءْ

كأنه طفلٌ سماويٌّ شريـد

قد ضلَّ عن أبيه فى متاهـة المسـاءْ

كان يقول:

كأنَّ مَنْ يقتلنـى محقـقٌ مشيئتـى

ومنفذ إرادةَ الرحمن

لأنه يصوغ من تـراب رجـل فـان

أسطورة وحكمة وفكرة

كان يقول: إنَّ من يقتلنى سيدخل الجنـانْ

لأنه بسيفه أتمَّ الدورة

لأنه أغاثَ بالدماء إذ نخـسَ الوريـدْ

شجيرةً جديبةً زرعتها بلفظـيَ العقيـمْ

....

وحينما أسلمهُ السلطانُ للقضاهْ

وردَّهُ القضـاةُ للسلطـانْ

وردَّهُ السلطـانُ للسجانْ

ووشَّيَتْ أعضاؤه بثمر الدماءْ

تمَّ له ماشاءْ...(٨٠)

إذا أردنا أن نبـحث فى «المذهب التـصـوفى» للحلاج كما قدمه تلميذه (مقدم مجموعة الصوفية هنا) وجدنا أنه مأخوذ حقاً من «الطواسين» ومن شعر الحلاج وأخباره. ومع ذلك، فمنه ماهو مأخوذ عن غير هذه المصادر، وربما كان مأخوذاً من بعض التفسيرات لما فى هذه المصادر، فكيف كان ذلك ؟

ربما كان قول الحلاج هنا (إذا غسلت بالدماء هامتى وأغصنى/ فقد توضأت وضوء الأنبياء) مأخوذاً من قول الحلاج : «ركعتان فى العشق لايصح وضوؤهما إلا بالدم». أما قول تلميذه (فى المسرحية): (كان يريد أن يموت ، كى يعود للسماء). فربما كان مأخوذاً من قول الحلاج أيضاً: «اعلموا أن الله أباح لكم دمى فاقتلونى.. اقتلونى تؤجروا واسترح...»[٨١] والأرجح أن يكون هذا الإخبار مأخوذاً من الإنجيل ، حيث يشبه إخبار الحلاج لأصحابه وتلاميذه بأنه سيموت، ماأخبر به المسيح تلاميذه، وهو يأكل معهم العشاء الأخير[٨٢].

وأما قول مقدم مجموعة الصوفية (كان يقول: إن من يقتلنى سيدخل الجنان / لأنه بسيفه أتم الدورة) .

فهنا لابد أن نسأل عن هذه الدورة ماهى، وهل لهذا ذكر صريح فى أقوال الحلاج وأشعاره؟ الحق أننا لانجد ذكراً لهذه الدورة، إلا فى تفسير «ماسينيون» لكلام الحلاج فى «الطواسين» عن إبليس وأحمد (النبى محمد (ﷺ)) حيث يقول «ما صحت الدعاوى لأحد إلا إبليس وأحمد غير أن إبليس سقط عن العين وأحمد كشف له عين العين، قيل لإبليس اسجد ولأحمد انظر، هذا ماسجد، وأحمد ماالتفت يميناً ولاشمالاً «مازاغ البصر وماطغى»[٨٣] فهل معنى ذلك أنه كان هناك شئ، مايزال مطلوباً (ناقصاً) لم يفعله إبليس ولم يفعله النبى (ﷺ)؟ هذا مايقوله «ماسنيون» في تفسيره لـ«طاسين الأزل والالتباس» الذى نقلنا منه النص المذكور أعلاه، إذ يقول: «يقول الحلاج أن ثمة موجودين قدر لهما أن يشهدا بأن ماهية الله الواحد محجوبة عن العقول لاتبلغها، وهما إبليس إمام الملائكة فى السماء، ومحمد إمام الناس على الأرض، كلاهما نذيره، الأول بالطبيعة الملائكية الخالصة، والآخر بالطبيعة الإنسانية الطاهرة، بيد أنهما وهما بسبيل إعلان هذه الرسالة، قد توقفا فى منتصف الطريق» ، ويرى ماسينيوون أن إبليس برفضه السجود يرفض أن يتخذ الله صورة آدم (الترابى المحقر) فيسجد له، وأما محمد فقد توقف فى المعراج عند حد معين لم يتجاوزه، ويرى أن رسالة محمد لم تكتمل (فى رأى الحلاج). وإنما بقى إتمام الإسلام، وذلك برد القبلة إلى القدس وإدخال الحج في العمرة»[٨٤].

ونحن لاننكر أن الكتابات الإسلامية الكثيرة عن الحلاج قد عالجت الجوانب الأسطورية فى تصوفه وفلسفته، ولكن الذى يتضح هنا أن صلاح عبد الصبور قد أخذ بتفسير ماسينيون، فنقل عنه فكرة «الدورة» التى تكتمل بتقديم الحلاج نفسه ضحية، وبذله دمه مختاراً .

وينظر لموت الحلاج من جانب الصوفية على أنه سقطة ناتجة عن البوح بعلاقته بالله، وينظر إليه من جانب الشعراء غالباً على أنه شهيد العشق الإلهي "Martyr of love" وهذه النظرة الأخيرة هي السائدة في تفسيرات المستشرقين غالباً.(٨٥) وقد جعل صلاح من سقطة البوح بالسر، السبب المباشر للقتل في المسرحية، ولكنه أضاف إليها ، أو ربما غلب عليها دوره الاجتماعي، وجعل من ذلك سبب المحاكمة، والذريعة الحقيقية التى دفعت القاضى الممالئ للسلطة للحكم بقتله. وهذا هو الذى قصده الشاعر بقوله إننى تجاوزت التاريخ وعرضت الحاضر على الماضي .

ونحن نتتبع مذهب الحلاج كما قدمه صلاح عبد الصبور فى مسرحيته، سنجدانه مختلط دائماً بهذين الأمرين: حياة المسيح وأقواله، وتفسيرات «ماسينيون» لحياة الحلاج ومذهبه وتوجيهها الوجهة المسيحية، ولكننا برغم ذلك لانفقد هذا المذهب التصوفى – الذى أشار إليه الشاعر ، فحينما يقول الحلاج (فى المسرحية):

الحُبُّ الصادقْ
موتُ العاشقْ
حتّى يحيا فى المعشوقْ
لاحبَّ إذا لم تخلع أوصافكْ
حتى تتصف بأوصافه(٨٦)

نذكر قول الحلاج فى ديوانه :

اقتلونـي يا ثِقَاتي	**إنَّ في قَتْلي حَيَاتي**
ومَمَاتى فى حياتي	**وحياتى فى مَمَاتي**
أنا عِنْدى مَحْوُ ذاتي	**من أجلِّ المَكْرمَاتِ**
وبَقَائى فى صِفَاتي	**من قبيحِ السَيِّئَاتِ**(٨٧)

وحينما نقرأ قوله في المسرحية :

وشفيعى فى صدق الرغبة والميل
قلبى المثقل
ودموعى في الليل(٨٨).

نذكر قوله في ديوان :

وماوجدتُ لقلبى راحةً أبداً	**وكيفَ ذاكَ ، وقدْ هيِّئتُ للكَدَرِ؟**
كأنّني بينَ أمواج تقلِّبني	**مقلّبَاً بين إصعَادٍ ومنْحدَرِ**
الحزنُ فى مهْجتى والنارُ في كَبِدي	**والدمعُ يشْهدُ لي فاستشهدُوا بَصَرِي**(٨٩)

ومعروف أن الحلاج يقول بالحلول، وهو بين فى ديوانه، فمن ذلك قوله :

مُزِجَتْ رُوحكَ في روحي كما تُمْزَجُ الخمرةُ بالماء الزُّلالْ
فإذا مسَّك شئٌ مسَّني فإذا أنتَ أنا في كلِّ حَالْ[٩٠]

وهذا بين فى المسرحية أيضاً، من قول الحلاج حينما ينصحه تلميذه وصفيه «إبراهيم» بالذهاب إلى «خراسان» فيأبى، فيجرى الحوار بينهما على هذا النحو:

إبراهيم: مولاى .

أخشى أن يدركَكَ الكيدُ الظالم .

ماذا تنوى ... ؟

الحلاج: مايرضاهُ الرحمن لمخلوقٍ، فى صورته، ذي روحٍ متَّصفٍ بصفاته[٩١].

أما كيف سقط الحلاج حينما باح بالسر، فيرى «ماسينيون» أن ذلك كان برغبة من الحلاج نفسه ، ويستند إلى قول الحلاج :

للنَّاسِ حَجٌّ ولي حجٌّ إلى سَكَني

(تُهْدَى الأضَاحي وأَهْدي مُهْجتى ودَمِي)[٩٢]

والحق أن البيت مشكوك فى صحة نسبته للحلاج[٩٣]. ولكنه يتمشى مع نظرية «ماسينيون» فى تفسير المنحنى الشخصى لحياته وفكرة «الدورة» التى ينبغى أن تتم. أما صلاح عبد الصبور فيستند إلى أقوال الحلاج، فى هذا الموضع، ويجعل موته بسبب بوحه بالسر – سر علاقته بالله (أى الشطح). ففى المشهد الذى يقبض فيه على الحلاج نسمع هذا الحوار:

الشرطي: يا قوم ....

الشيخ اقرَّ بجرمهْ

فدَعوهُ يمضى ليؤدَّبْ

يا شيخ ....

الحلاج: هذا حقٌّ يا وَلَدي ...

فلقد أجرمتُ بحقه

إذْ أفشيتُ السرَّ[٩٤]

وإذن فالحلاج يسلم نفسه للشرطى مختاراً، بعد أقر بأن البوح بالسر، إنما هو جريمة تستحق العقاب، وهذا عين ماذكره فى شعره إذ يقول :

مَنْ أطلعوهُ علـى سِرٍّ فَنَـمَّ بـهِ فذاكَ مِثْليَ بينَ النّاسِ قَدْ طَاشَا[٩٥]

وهكذا كان من دأب الشاعر صلاح عبد الصبور أن يعيد صياغة كلمات (الشاعر) الحلاج في لغة «عصرية»، وأظن أنه كان يعى ذلك ويتعمده، فنحن نلاحظ أن المسرحية الشعرية التى تتناول حياة شاعر وصوفى هو الحلاج، لاينطق فيها الرجل ببيت واحد من شعره، فهل قصد المؤلف من وراء ذلك أن يصرفنا عما فى حياة الحلاج من رموز ومن غموض، لنلتفت إلى مافيها من جهاد وصراع ودعوة إلي العدالة الاجتماعية، أم أنه لجأ لذلك بسبب الظرف التاريخى الذى كتبت فيه المسرحية (سنة ١٩٦٤ عام كتابة المذكرة الشهيرة كما ذكرنا فى الفصل الثانى) حيث كان الهجوم على الشعر الجديد شديداً وقتئذ، فلم يرد فى المسرحية سوى بيت واحد من الشعر القديم هو قول عنترة ابن شداد :

فازْورَّ مِنْ وقْعِ القَنَا بلبَانِـهِ وشَكَى إليَّ بعَبْرةٍ وتَحَمْحُــمِ

على لسان «أبى عمر الحمّادي» فى مشهد المحاكمة، وفى موضع سخرية، حيث شاء مكر الشاعر أن يظهر بجلاء التناقض الصارخ بين هذا القاضى المتماجن، الخلى، فى موقفه الممالئ للسلطة، وبين موقف البطل العصيب والوضع الذى يتعرض له، فى المحكمة، وما وضعت فيه المحكمة من اختبار دقيق وحرج للحكم فى هذه القضية الشائكة، هنا يبدو «أبو عمر الحمّادي» مفاخراً، بما يحفظ من أبيات الشعر القديم، وفي نفس الوقت يرى أنه من العار أن يقول الشعر برغم قدرته على نظمه ، مثلما ينظم أبو تمام وابن الرومى !! .

وأيًا ما كان السبب الذى دفع الشاعر لاستبعاد كلمات الحلاج من مسرحيته ، فنحن قد افتقدنا هذه الكلمات بما فيها من حرارة العاطفة، ورمزية التعبير، ونظن أن إدخال بعض هذه الكلمات، وبعض الأبيات الشعرية، وشيئاً من شطحاته كان كفيلاً بإثراء المسرحية بشئ من النزعة الروحية التى امتازت بها حياة الحلاج الصوفى الشاعر .

• • •

هوامش الفصل الرابع

(١) انظر: نص المحاضرة التى ألقاها الشاعر فى الجامعة الأمريكية بالقاهرة عن تجربته الشعرية سنة ١٩٧٩م فى مجلة فصول عدد أكتوبر ١٩٨١م ص١٨ .

(٢) حول رحلة صلاح عبد الصبور الفكرية ومصادر شعره ، انظر: صلاح عبد الصبور «حياتى في الشعر» المجلد الثالث من ديوانه ، دار العودة، بيروت، ود. شكرى عياد «بين الفلسفة والنقد» «منشورات أصدقاء الكتاب، القاهرة ١٩٩٠م، ود. أحمد عبد الحى «شعر صلاح عبد الصبور الغنائى، الموقف والأداة» هيئة الكتاب، القاهرة ١٩٨٨م .

(٣) ديوان أقول لكم : ص١٧٣ فى الجزء الأول من ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ١٩٨٣م، وسنشير إلى هذا المصدر فيما يلى تحت عنوان: ديوان صلاح عبد الصبور.

(٤) ديوان صلاح عبد الصبور: ص١٨٣ .

(٥) الآية ٤٠ من سورة الأحزاب، وانظر: ابن هشام الأنصارى: أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك، تحقيق عبد المتعال الصعيدى ، مكتبة الآداب، القاهرة، ١٩٨٢م، ص١٩١.

(٦) انظر ديوان صلاح عبد الصبور: صفحات، ١٥٩، ١٧١، ١٧٣، ١٧٩ .

(٧) المصدر السابق : ص٢٦٨

(٨) أبو العلاء المعرى: اللزوميات، تحقيق أمين عبدالعزيز الخانجى، مكتبة الهلال، بيروت، ومكتبة الخانجى، القاهرة د. ت، حـ٢ ص١٢٨ .

(٩) حول علاقة صلاح عبد الصبور بأعمال جبران، انظر: د. أحمد عبد الحى، شعر صلاح عبد الصبور الغنائى ص٤٠-٤٨.

(١٠) ديوان صلاح عبد الصبور : ص٤٢ .

(١١) المصدر السابق: ص٤٨ .

(١٢) صلاح عبد الصبور : أصوات العصر ، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٨٥م، ص١٦٧-١٧٤

(١٣) انظر كتاب صلاح عبد الصبور «على مشارف الخمسين» ، دار الشروق، القاهرة، ١٩٨٣م، ص٧٠-٧٦ .

(١٤) محمد مهدى الجواهرى: المجموعة الشعرية الكاملة من قصيدة «لبنان ياخمرى وطيبى، دار العودج ، ط١، بيروت ١٩٦٨م، حـ١ ص٣٧ - ٣٨ .

(١٥) ديوان صلاح عبد الصبور: ص٢٤٧، ٢٤٨ (من قصيدة أحلام الفارس القديم).

(١٦) يقارن الدكتور أحمد عبد الحى بين أبيات صلاح عبد الصبور المذكورة هنا وبين تجربة «بليك» بعامة، انظر كتابه «شعر صلاح عبد الصبور الغنائى» ص٧٨ .

(١٧) صلاح عبد الصبور : ديوان الإبحار فى الذاكرة، دار العودة ط٢، بيروت، ١٩٨٢م، ص٢٥-٢٦ .

(١٨) ديوان الحلاج ص٥٧، وانظر: أيضاً ص٣١، وكذا الطواسين ص١٨ .

(١٩) انظر: جبران خليل جبران «رمل وزبد» ترجمة د. ثروت عكاشة، دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٤م، ص٦٣ وكذا ٨٣، ٨٦ .

(٢٠) فريد الدين العطار: منطق الطير، ترجمة د. بديع محمد جمعة ط٣، دار الأندلس ، بيروت، ١٩٨٤، ص١٩٨ .

(٢١) الإنجيل: متى ٤ : ٨ - ١١ .

(٢٢) الإنجيل: متى ١٧ : ١- ١٠ .

(٢٣) ديوان صلاح عبد الصبور : ص١٠ .

(٢٤) د. مصطفى ناصف: قراءة قصيدة: مجلة إبداع، عدد يناير ١٩٩٢م، القاهرة، ص٢٠ .

(٢٥) راجع: ديوان صلاح عبد الصبور ص١٣ .

(٢٦) المصدر السابق ص١٥٣ .

(٢٧) ظن كثير من النقاد أن صلاح عبد الصبور فقد أباه فى سن مبكرة وأن قصيدة «أبى» التى تعد من أوائل قصائده، كانت رثاء لأبيه أو تصويراً لمأساة موته، ولكن صديقه الكاتب القصصى عبد الرحمن فهمى يؤكد أن والد الشاعر قد عاش بعد كتابة هذه القصيدة أكثر من عشرين عاماً. وأن القصيدة، لم تكن إلا تناولاً «موضوعياً» لمأساة الموت، انظر «الرؤية القصصية فى شعر صلاح عبد الصبور، مجلة فصول عدد أكتوبر ١٩٨١ (الشاعر والكلمة) ص ص ٥٦ - ٦٣ وخاصة هامش ١٦ في ص٦٣ .

(٢٨) صلاح عبد الصبور «حياتى فى الشعر» المجلد الثالث من ديوانه ، دار العودة، بيروت ١٩٨٨م، ص١٤٧

(٢٩) ديوان صلاح عبد الصبور جـ١ ص٣١.

(٣٠) المصدر السابق ص٣١ - ٣٢ .

(٣١) صلاح عبد الصبور: حياتى فى الشعر ص١٤٩ .

(٣٢) ديوان صلاح عبد الصبور : جـ١ ص٨٦ .

(٣٣) المصدر السابق ص٨٦ - ٨٧ .

(٣٤) شرح ديوان المتنبى: عبد الرحمن البرقوقى، دار الكتاب العربى، بيروت، ١٩٨٠م، جـ٣ ص١٧٧ .

(٣٥) أبو العلاء المعرى : اللزوميات: (تحقيق أمين الخانجى، القاهرة، ١٣٤٢هـ) جـ١ ص١٨٨ .

(٣٦) المصدر السابق جـ٢ ص٣٠٠ .

(٣٧) الآية ٦ من سورة الجمعة .

(٣٨) حياتى فى الشعر ص١٥٩ .

(٣٩) ديوان صلاح عبد الصبور جـ١ ص٣١٤

(٤٠) ديوان صلاح عبد الصبور جـ١ ص٣١٥ .

(٤١) المصدر السابق ص٣١٧ .

(٤٢) انظر: د. مصطفى ناصف: قراءة قصيدة ص١٦ من مجلة إبداع (مرجع مذكور) .

(٤٣) د. عز الدين إسماعيل «الشعر العربى المعاصر: قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية» ص٣٥٨ .

(٤٤) صلاح عبد الصبور : حياتى فى الشعر ص١٣٥ .

(٤٥) يقول الدكتور عبد الرحمن بدوى ملخصاً فحوى الفلسفة الوجودية: «نحن نحمل عبء وجودنا الرهيب وننخرط فى سلكه ذى السبعين ذراعاً، دون أن نجد له معنى ولامبرراً، متقبلين، وقد أسلمنا أنفسنا إلى مصائرنا، مافى الوجود من يأس وقلق وخطيئة وفناء وموت ومخاطرة راضين بأن نحيا فى هذا الجحيم أعنى فى هذا الوجود مع الغير والناس رافعين إلى القمة تلك الصخرة الكبرى التى ماتكاد تقترب من القمة حتى تنهار من عل بأقصى شدة، فنعاود مجهودنا عبثاً فى غير انقطاع شأننا شأن سيزيف كما تزعم أسطورته، وهذه الصخرة الكبرى هى الحياة، هذه المرأة اللعوب الغدارة كما قال نيشته وفى غدرها كل سحرها» دراسات فى الفسلفة الوجودية ص١٣ .

(٤٦) صلاح عبد الصبور : المصدر السابق ص١٣٥ - ١٣٦ .

(٤٧) السراج الطوسى: اللمع فى التصوف، تحقيق د. عبد الحليم محمود، وطه عبد الباقى سرور، دار الكتب الحديثة بالقاهرة، ومكتبة المثنى ببغداد، ١٩٦٠م، ص٣٦٨ - ٣٦٩.

(٤٨) ديوان صلاح عبد الصبور جـ١ ص٣٦ .

(٤٩) المصدر السابق ص٣٧ .

(٥٠) نفس المصدر ص٣٩ .

(٥١) المصدر السابق ص١٠٦-١١٢ .

(٥٢) نفس المصدر السابق ص٢٠٦ .

(٥٣) نفس المصدر ص٢٨٨ .

(٥٤) المصدر نفسه ص٢٨٦-٢٨٧ .

(٥٥) المحاكاة الساخرة Parody هى محاكاة أو تقليد موقف لآخر ، عادة مايكون جاداً ورزيناً، حيث يصمم في شكل هزلى ليسخر منه، أو ينتقده، بإبراز مقطع أصلى من ذلك العمل، انظـــر: J. R. Harmsworth; Dictionary of literary terms, Op. Cit., P. 84.

(٥٦) المصدر السابق ص٢٨٧ .

(٥٧) محمد بن عبد الجبار النفرى: المواقف والمخاطبات، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م، ص٢١٧ .

(٥٨) ديوان صلاح عبد الصبور جـ١ ص٢٩١.

(٥٩) صلاح عبد الصبور «مشارف الخمسين» الطبعة الأولى، دار الشروق، القاهرة، ١٩٨٣م، ص٧ .

(٦٠) ديوان صلاح عبد الصبور جـ١ ص٧٨- ٨٢ .

(٦١) أبو حامد الغزالى : المنقذ من الضلال، مكتبة الجندى ، القاهرة، ١٩٧٣م، ص٧٦ .

(٦٢) منطق الطير : ٢٠٩ .

(٦٣) المصدر السابق ص٢١١ .

(٦٤) نفس المصدر ص٢١٢ - ٢١٣ .

(٦٥) صلاح عبد الصبور : ديوان «شجر الليل» ، دار الشروق، الطبعة الرابعة، القاهرة ١٩٨٦م، ص٥٩-٦١ .

(٦٦) انظر ديوان صلاح عبد الصبور جـ١ ص٢٦١ ومايتلوها . ويرى الدكتور أحمد عبد الحى أن الشاعر قد تأثر في هذه القصيدة بقصة يوسف الفخرى لجبران خليل جبران (شعر صلاح عبد الصبور الغنائى... ص٤٤ - ٤٩).

(٦٧) صلاح عبد الصبور: حياتى فى الشعر ص١٨٨

(٦٨) ترجمه الدكتور عبد الرحمن بدوى ونشره في كتابه «شخصيات قلقة في الإسلام»، وكالة المطبوعات، ط٣ ، الكويت، ١٩٧٨م، ص٦١ - ٩١ .

(٦٩) انظر: صلاح عبد الصبور «حياتى فى الشعر» ص٢١٩ .

(٧٠) انظر التذييل الذى كتبه للشاعر لمسرحية مأساة الحلاج في المجلد الثانى من ديوانه المذكور . ص٦٠٩ .

(٧١) من حديث للشاعر منشور فى كتاب «قضايا الشعر الحديث» تأليف جهاد فاضل، دار الشروق، بيروت ١٩٨٤م، ص٢٦٨ .

(٧٢) تذييل مسرحية مأساة الحلاج ص٦٠٦ ،

(٧٣) نيكولسون : فى التصوف الإسلامى وتاريخه ص١٣٢ .

(٧٤) ماسينيون: المنحنى الشخصى لحيـــاة الحـــلاج فى كتاب «شخصيات قلقة فى الإســـلام» ص٦٥ - ٦٦ .

(٧٥) المرجع السابق ص٧٥ .

(٧٦) صلب الحلاج فى بغداد بعد المحاكمة سنة ٩٣٢ م بينما أحرقت «جان دارك» Saint Joan of Arc فى فرنسا سنة ١٤٣١م .

(٧٧) ماسينيون : نفس المرجع ص٧٦ .

(٧٨) مأساة الحلاج ص٤٨٤-٤٨٥ .

(٧٩) يقول د. ماهر شفيق فريد: الحق أن ثمة عنصراً مسيحياً قوياً في تصور الشاعر لمأساة الحلاج ومن هنا كانت المقارنات التى عقدها بعض النقاد بين استشهاده واستشهاد رئيس الأساقفة «توماس بيكيت» فى مسرحية «إليوت» (جريمة قتل فى الكاتدرائية) انظر مقال: «مسرح صلاح عبد الصبور ، ملاحظات حول المعنى والمبنى» مجلة فصول عدد أكتوبر ١٩٨١م، ص١١٩ .

(٨٠) مسرحية «مأساة الحلاج» فى الجزء الثانى من ديوان عبد الصبور ص٤٥٧ - ٤٥٨ .

(٨١) أخبار الحلاج : نقلاً عن ماسينيون: «المنحنى الشخصى.. » ص٦٩ .

(٨٢) قارن الإنجيل «متى» ٢٦: ٢٦ - ٣٠ .

(٨٣) الحلاج : «الطواسين» ، طبعة دار النديم بالقاهرة، ١٩٨٩م، ص١٦ .

(٨٤) ماسينيون : المرجع السابق ص٧٢ – ٧٣ .

(٨٥) انظر: مثلاً: Encycl., Brit,, Art: Islamic Mysticism, Vol. 9, P. 943 .

(٨٦) مأساة الحلاج : ص٤٨٦ .

(٨٧) ديوان الحلاج ص٢٤ .

(٨٨) مأساة الحلاج ص٤٨٧ .

(٨٩) ديوان الحلاج ص٣٧ – ٣٨، وقارن أيضاً ص٤٤، وص٤٥ .

(٩٠) ديوان الحلاج، ص٥٠، وانظر فى معنى الفناء ص٤٧ أيضاً .

(٩١) مأساة الحلاج ص٤٨٠ .

(٩٢) انظر: مقال ماسينيون المذكور ص٦٩ .

(٩٣) انظر: ملحق ديوان الحلاج ص٨٧ وتعليق الدكتور الشيبى فى الهامش .

(٩٤) مأساة الحلاج ص٥٠٨ .

(٩٥) ديوان الحلاج : ص٤١ .

● ● ●

الفصل الخامس

عبد الوهَّاب البيَّاتي

(لا غالبَ إلا الحُبّ)

عبد الوهّاب البيّاتي

(لا غالبَ إلا الحُبّ)

« المعشوقُ هو الكلُّ الحيُّ، وأما العاشقُ فهو حجابٌ وهو الميّت .
برماد حريق أتغشّى وبأسمال الفقراء
أمسكُ كأسَ شرابي بيدٍ، وبأخرى شَعْر حبيبي
أرقصُ عبْرَ الميدان » .

"عبد الوهاب البياتى"

● ارتبط عبد الوهاب البياتى (١٩٢٧-) بوطنه العراق، ومدينته بغداد، برغم النفى، والغربة التى كتبت عليه على مدى سنوات طويلة، ففى بغداد، وفي دار المعلمين العليا، تحديداً، عبر القراءات والعلاقات، وملامسة الواقع الحى، والاحتكاك به، ومن خلال الصحبة الأدبية «بدر شاكر السياب»، و«بلند الحيدرى» و«عبد الملك نورى» وغيرهم: بدأت مواهب الشاعر تتفتح ، وبدأت تتبلور قيم معينة عن الأدب والفن والحياة بوجه عام، كما ذكر الشاعر في كتابه «تجربتى الشعرية»[1].

وكان ارتباط البياتى بالعراق ارتباط النشأة والحياة والمصير ، وكانت الثورة الدائمة فى نفسه هى مصدر ذلك الارتباط، ففى موطنه كان الواقع والتاريخ يجذبانه بشدة، ومن هناك بدأ الشاعر الذى يسكن بداخله يتألم، ويحاول أن يعبر عما يحس به من ألم، وهو يقول عن تلك الفترة الباكرة من حياته «لقد بدأت معرفتى بالعالم في الحى الذى نشأت فيه ببغداد بالقرب من مسجد الشيخ عبد القادر الكيلانى وضريحه، وهو أحد كبار المتصوفة. كان الحى يعج بالفقراء والمجذوبين والباعة والعمال والمهاجرين من الريف والبرجوازيين الصغار، وكانت هذه المعرفة هى مصدر المى الكبير الأول»[2] ولقد انطلق الشاعر من واقع معرفته بوطنه العراق ووطنه العربى الكبير، بما فيه من بؤس واضطهاد، فنما في نفسه الدافع الاجتماعى والسياسى، الذى دفعه للالتزم في شعره بالدفاع عن الحرية والعدالة، فصار هذا الالتزام القومى هو أهم ملمح ميز حياة البياتى وشعره على مدى سنوات طويلة .

● ● ●

لاشك أن الملمح الرومنتيكى ظاهر في ديوان البياتى الأول «ملائكة وشياطين» ولايخدعنا كلام الشاعر عن الرومنتيكيين العرب، وأنه لم يستطع واحد منهم أن يلفت نظرهم - هو وأصحابه - وأنه قد تصور «جبران» كاهناً عجوزاً يلبس مسوحاً سوداء أمام جثة هامدة(٣). فديوان البياتى الأول شاهد على تأثره الواسع بعالم الرومنتيكيين ومعجمهم وصورهم(٤). ويكفى أن نشير إلى نظرته للموت، وكيف كان في البداية يطلب الموت، كما يطلبه الرومنتيكيون هروباً، من الواقع، إلى الفردوس المفقود، والعالم الآخر، الذى تتحقق فيه الأحلام والأمانى، عالم الصفاء والحب، والنور والخلود، فيقول فى ذلك الديوان :

ظمآنُ للمـوْت، وماضَـرَّنِـي إنْ متُّ مَطْويّاً على سِـرّي؟(٥)

والحق أن الأثر الرومنتيكى سرعان ماتوارى، وأصبح للبياتى علامته المميزة، إذ صار منذ ديوانه الثانى «اباريق مهشمة» شاعر الالتزام القومى، بلا نظير فى الشعر العربى المعاصر، وأصبح الشاعر حتى في حالات العاطفة الشخصية ومخاطبة من يحب، مهموماً بالناس، وبالوطن، فنراه يخاطب ولده علي:

الرِّيحُ في المنفى تهبّ، كأنّ شـيئاً فيَّ مـاتْ
إنّي أباركُ ، ياصَغيري، رغمَ قَسْوتها، الحياة
فأنا وأنتَ لشعبنا ملْكٌ، وإنْ كَرِهَ الطغـاةْ(٦)

ويرى البياتى أن الالتزام إنما هو اختيار حر ينبع من إرادة الشاعر وحريته، وأن هذا الالتزام لايعنى الغرق فى الشهادات السياسية والمباشرة والتقريرية، بل يعنى الرؤية، والرؤية الأمينة القومية للواقع العربي وللثقافة العربية(٧).

ويربط البياتى بين الالتزام والبعد القومى والحضارى للشعر، ويرى أنه إذا فقد الشعر هذا البعد، فقد صار عديم الإنسانية، صار «كوزمو بليانى»، أى خلق فرداً غير ملتزم بشئ، ولاتجاه شئ، ثائراً بلا قضية، فهو ضد القيم كلها، لكنه ليس ضد شئ معين(٨).

وحينما قرأ البياتى أشعار «اودن» و «نيرودا» و«إيلوار» و«ناظم حكمت» و«لوركا» و«الكسندربلوك» و «ماياكوفسكى» استوقفه في أشعارهم ماتحمله من جمال، وروعة فنية، وأيضاً ماتحمل من نوع الالتزام الواعى الحى النابع من داخل نفوسهم، ويقول إنه وجد فى أشعارهم كل خصائص بلادهم وقسماتها التى تصل إلى التصور الإنسانى الكامل.(٩)

ولكن البياتى كان قد قرأ إلى جانب هؤلاء الشعراء من بلاد العالم المختلفة الشعراء العرب القدماء ، وقرأ أيضاً باهتمام بالغ : **الجامى وجلال الدين الرومى، وفريد الدين العطار والخيام، وطاغور**، هؤلاء الشعراء الذين عانوا محنة استبطان العالم، ومحاولة الكشف عن حقائقه الكلية من خلال تجربة التصوف الممتزجة بالرؤية الشعرية النافذة.(١٠)

فهل كان الالتزام القومى مرحلة فى حياة البياتى، وكانت الصوفية، بما حملته من فلسفة وفكر ورموز، مرحلة أخرى مغايرة، تالية أو سابقة؟ أم كيف استطاع الشاعر التوفيق بين هذا وذاك، وقد يلوح لأول وهلة أن هذا وذاك لايلتقيان في عالم **«خلا من الآلهة»**، على حد قول الشاعر نفسه ؟

الحق أن البياتى قد استطاع أن يدخل فى الشعر العربى المعاصر، ماسماه النقاد بالصوفية الملتزمة، أو الصوفية الثورية، وقد شرح الدكتور عز الدين إسماعيل هذا المفهوم بقوله: «هذا الموقف الذى تعبر عنه بعض الأعمال الشعرية المعاصرة هو فى صميمه تعبير عن الوجه الجمالى لموقف المتمرد الثورى، وتأكيد لدور الشاعر- والفن بعامة - فى التعبير الثورى القائم، وفى فعل المتمرد الخلاق . إنه الموقف الذى يزاوج فيه الشاعر بين الفن والالتزام. فالفن بطبيعته يرفض الواقع بمقدار ماينغمس فيه. وحين تتخلى الصوفية عن وجهها السلبى لكى تنغمس في الواقع الذى ترفضه، وتبتعد عنه فإنها تصبح بذلك فناً، تصبح شعراً، إنها تجعل من كشوفها وسيلة لتغيير الواقع، وهى تغير هذا الواقع بالكلمة الشاعرة»(١١).

ولقد تأثر البياتى بالنزعة الإنسانية Humanism أو هو آمن بها من دون أن يكون ذلك تقليداً لمذهب معين، فإن جوهر النزعة الإنسانية يكمن في إدراك الأهمية القصوى والقيمة الكبرى لحياة الإنسان، كل إنسان، وكان البياتى إنسانياً أصيلاً بهذا المعنى، كما كان وجودياً، بتجربته وثقافته، إذ عانى الغربة والنفى، ووقف يواجه محنة حياته وحيداً، بعيداً عن أرضه ووطنه وإخوانه. وهو يقول **«لقد احسست منذ البداية بغربة الإنسان فى العالم، ثم اكتشفت غربة الفقر ومنفاه، ثم كان على ان امر بتجربة الإبعاد نفسها لسنوات طوال، ومعاناة أبعادها الثلاثة معاً»**(١٢).

وتجربة البياتى وحياته ورؤيته للكون هى تجربة ثورية، وحياته مليئة، بالخبرات والتجارب الحياتية والثقافية، ورؤيته رؤية إنسانية، فهو يرى الشاعر وسيطاً بين الكون وبين الآخرين عن طريق الكلمات، ودائماً يضع البياتى الآخر الإنسانى أمام ناظريه فى

رؤيته للكون، وهو لايبحث عن المطلق، ولايتطلع إلى السماء، بل إلى الإنسان، فى وجوده وثقافته، ومعاناته ، فقره ومرضه، يبحث عن الخير والحق والجمال، للبشر المظلومين، والمضطهدين، فهو يقول «**الفنان الحقيقى يملك القدرة الفعلية على الاقتراب من الآخر، وملامسته، والحلول فيه، أو التعين، فالنموذج الإيجابى استشرافى قابل على التجديد والعطاء وتخطى نفسه، والحلول فى الآخر والتعين فى كل مكان بأشكال أكثر نضارة وعذوبة**»[١٣].

وسوف ندرس البياتى هنا، باعتباره شاعراً فناناً، قرأ التصوف وتأثر بالفلسفة الصوفية فى بعض جوانبها، وكتب عن رجال الصوفية من وجهة ثورية .

• • •

وحينما نتوقف عند قضية الحب عند البياتى فلابد أن نتوقف عند ديوان «**ملائكة وشياطين**» ففيه نفحة من روح الشاعر، وهو جزء من شعره لم ينكره، بل هو أول مايطالعنا فى ديوان شعره الكامل. وفى ذاك الديوان الأول يبدو الأثر الرومنتيكى واضحاً جلياً، فى كل قصيدة من قصائده، فى صوره كما فى معجمه وموضوعاته، وهذه الروح الرومنتيكية ليست بعيدة عن الرؤية الصوفية الفلسفية للحب، التى تقابلنا عند البياتى فى أعماله الناضجة، فما أقرب الرؤية الصوفية للحب والعشق، من الرؤية الرومنتيكية، كما لمسنا فى حديثنا فى الفصل الثانى عن الرومنتيكية ، وعند محمود حسن إسماعيل، وهو أقوى صوت شعرى أثر فى جيل عبد الصبور والبياتى وأترابهما، ولنقرأ هذا المقطع من قصيدة «**إليها**» فى ديوان البياتى الأول :

وَتَرُ الفن نغمة أنتِ فيه	**لمْ تلحَنْ إلا بأعماق قَلْبي**
سَتموتُ الأوتارُ واللحْنُ يبقى	**في اللّيالي يعيدُ أصداءَ حُبّي**
"فاسكُبي رُوَحكِ الحَنُون" بروحي	**لأرَى من صفائهِ وجْهَ رَبّي**
واغنّيكِ للرَّبيع قَصيداً	**عبقرياً يَسبي الغيومَ ويُصبي**[١٤]

إنها صلوات فى معبد الحب، تذكرنا بقصيدة الشابى المعروفة «**صلوات فى هيكل الحب**» وصورة المحبوبة فيها أقرب إلى الإلهة المعبودة، ومع ذلك فالصور هنا غير واقعية ولاهى رمزية فلسفية، بل مستمدة من مخزون الذاكرة، الذى كونه الشاعر بقراءاته الرومنتيكية المعاصرة، فى ذلك الزمان، وهذا لاينفى أن الشاعر قد أحب كثيرات، وأحببنه، وأنه فى ذلك العمر الجميل من الشباب الباكر قد عرف النساء، فى عالم

القرية والمدينة، فمايزال حب الصبا الباكر الذى يبدأ بنظرة، وينتهى بقبلة أو بدمعة، يعيش مع الشاعر، أو كما يقول ، مازلت أحمله معى من منفى لمنفى[١٥].

وفى المرحلة التالية، مرحلة النفى والغربة، تتلبس الشاعر حالة الثورة والتمرد والمعاناة الوجودية والسياسية، فأهمل الشاعر الحب، أو الجانب الجنسى ومايتعلق بالمرأة منه، فكما يقول البياتى «فى أشعارى يظهر مفهوم - أو زاوية - أخرى للحب ، حب الأم، والأرض والوطن والإنسان، أما الجنس فقد لايكون مشكلة مؤرقة بالنسبة للفنان أحياناً»[١٦].

لقد سار البياتى فى رحلته نحو عالم الإبداع، والثورة، ولم يعد يعنيه من عالم الجسد، مايعنى غيره من المحبين والعاشقين، وإنما صار عشقه لعالم الإنسان، حريته، وخلاصه :

سأبْحِرُ اللّيلةَ ، ياقَصَائِدي
مِنْ أجْلِ عينيكِ
إلى الأبَدْ
وأحرقُ الجسدْ
وأطأُ اللّهَبْ
وأركلُ الأصنامَ والذّهبْ[١٧]

وأما جانب الحب الإلهى فنتركه الآن لنتحدث عنه حين نتناول أقنعة البياتى من الصوفية كالعطار وابن عربي، والسهروردى. وهناك جانب كبير من شعر الحب عند البياتى ينصرف إلى الرمز للثورة والحرية، وقد يبقى ذلك رمزاً وصورة شعرية، وقد يطفح إلى تعبير مباشر، على لسان الشاعر، كقوله :

أَيَّتُها الثّورة، ياحبّي الأوّل، يارايات الأَمَل الحَمْرَاء[١٨]

ونحن مضطرون أن نتجاهل بعض جوانب الحب عند البياتى، لنصل إلى المرحلة التى يمثل فيها الحب قوة كونية، خفية، لاتبيد[١٩]، على حد تعبير الدكتور إحسان عباس. وإن كان البياتى يخبرنا أن حبه للمرأة منذ الصبا الباكر قد امتزج بحبه للإنسانية والوطن والثورة،[٢٠] فإن العبرة بالنصوص، وهو لم يخترع رموزه الأساسية التى امتزج فيها العشق بالثورة بالنزعة الإنسانية إلا فى مرحلة تالية لمرحلة الشباب الباكر، وكان الرمز المركزى الذى دار حوله موضوع الحب فى شعر البياتى على مدى

سنوات طويلة هو «عائشة» رمزاً للحب الأزلي الواحد الذى ينبعث فيضئ، مالايتناهى من صور الوجود، والذات والوحدة التى تظهر فيما لايتناهى من التعينات فى كل آن .

وعـائشـة، هى «صبية أحبها عمر الخيام في صباه حباً عظيماً ولكنها ماتت بالطاعون، ولم يتحدث عنها على الإطلاق فى أشعاره» أما عائشة التى قدمها البياتى فى أشعاره فهى امرأة أسطورية، وهى باقية على الدوام، على ماهى عليه، ويقول البياتى، إنه لتوضيح هذه الفكرة لابد من الرجوع إلى قصيدة جلال الدين الرومى «المستزاد فى ظهور الولاية المطلقة العلوية» فى ديوان «شمس تبريز» حيث يقول:

يظهرُ الجمالُ الخاطف كُلَّ لحظةٍ فى صورة

فيحمـلُ القـلبَ ويختفـى

في كلّ نفس يظهر ذلك «الصديق» فى ثوبٍ جديد

فشيخاً تراهُ تارةً، وشاباً تراهُ أخـرى

ذلك الرّوح الغوّاص على المعانـي

وقد غاصَ إلى قلب الطّينة الصلّصاليّة

انظرْ إليهِ وقد خرجَ من طينة الفَخّار

وانتشرَ فى الوجود.[٢١]

وتتعدد مصادر هذا الرمز عند البياتى، كما تعدد مصادر شعره من الأساطير إلى التاريخ إلى الشعر العالمى[٢٢]، وغيرها من المصادر ويبقى الأثر الصوفى من بين هذه المصادر هو الأهم لدراستنا. وقد بين لنا البياتى فيما نقلنا عنه أعلاه، أن اسم عائشة مأخوذ من التاريخ حيث يروى أن عائشة هى امرأة أحبها عمر الخيام، ويبين النص المترجم من الشعر الصوفى الفارسى، أن مايحمله الرمز من فكرة الخلود وتعدد الصور مأخوذة من جلال الدين الرومى (١٢٠٧-١٢٧٣م) وهو صاحب الأثر الصوفى الأعظم فى اللغة الفارسية، المعروف باسم «المثنوي المعنوي» ويبلغ عدد أبياته نحو ٢٦٠٠٠ بيت من الشعر التعليمى الصوفى[٢٣]. وقد آمن جلال الدين الرومى كسائر الصوفية بأن الله هو الموجود على الحقيقة، وسائر الخلق صورة للحق وظل له، ولكنه جعل من الإنسان مخلوقاً خالداً أيضاً، وحاول أن يوجد مصالحة بين هذين المفهومين، مفهوم الوحدة الوجودية، التى ترى الله هو الحقيقة الوحيدة، ومفهوم البقاء والخلود للإنسان نفسه، وهذه المصالحة، كما يقول الدكتور إبراهيم شتا، تقوم على الاعتقاد بأن الله قد وهب

الإنسان شطراً من هذا الوجود الحقيقى «فيذوب» الوجود الظلى فى الوجود الحقيقى، كما يذوب النحاس عند تعرضه لصنعة الكيمياء والمقصود بوجود الإنسان هنا هو وجوده الـروحـى.(٢٤) ويعبر جلال الدين الرومى عن فكرة الخلود للإنسان بطريقته المسهبة الرمزية، فى آن واحد، كما يفعل ابن عربى، وإن كان ابن عربى، يرى الكون العالم الأكبر والإنسان العالم الأصغر، فإن جلال الدين الرومى يرى الإنسان هو العالم الأكبر، والكون هو العالم الأصغر، وأن سمو الإنسان إنما هو كامن فى فنائه المرحلى، فالموت مجرد بداية إلى حياة جديدة أفضل(٢٥). والفناء عنده سبيل إلى البقاء، ويعبر عن هذه الفكرة فى المثنوى بقوله :

«لقد مُتُّ من الجَمَادية، وصرتُ فانياً، ومُتُّ من النَّمَاء

وانقلبتُ حيواناً ومُتُّ من الحيوانية، وصرتُ إنساناً، إذنْ

فمِنْ أىّ شىءٍ أخافُ، ومتى نقصتُ من الموت؟»(٣٦)

فالموت ليس فناء، بل بقاء وخلود، إنها نفس الفكرة المذكورة، فى أبيات مولانا جلال الدين فى ديوان **«شمس تبريز»** التى استند إليها البياتى، وذكرناها، فكرة البقاء فى الفناء، أو الخلود، والتعين والتجلى فى كل صورة، وهو ماسماه البياتى **«الموت فى الحياة»** وجعله عنواناً على ديوان كامل، أسس فيه رمز عائشة، وكان قد ذكر هذا الرمز من قبل في شعره، في ديوان **«الذى يأتى ولايأتى»** حيث جعل من قناع الخيام، ومن داخله رمز عائشة، التى هى محبوبة الخيام على الحقيقة، منطلقاً لتجسيد هذه الفكرة، وفى ذلك الديوان تظهر عائشة بصورتها الخالدة التى لاتقبل الفناء، ولكن تقبل التحول والتعين :

عائشةُ ماتتْ ، وهَاسفينةُ الموتى بلا شرَاع
تحطمتْ على صُخُور شاطئ الضيَاعْ

....

عائشةُ ماتتْ، ولكنّى أراها تذرعُ الحديقةْ
فراشــة طليقـــةْ
لاتعبرُ السورَ، ولاتنامْ
الحزنُ والبنفسجُ الذابلُ والأحـــلامْ
طعَامُها فى هذه الحديقةِ السُحْــريةْ(٢٧)

ويصور مولانا جلال الدين الرومى في المثنوى، فى موضع آخر فكرة البقاء فى الفنا، بقوله :

فإنْ سفكَ دمى ذلك الحبيب الوجه، فإننى أضحّي بروحي أمامهُ راقصاً، لقد جَرَّبْتُ الأمر، وموتِي في حياتي، وعندما أنجو مِنْ هذه الحياة، فهذا هو الثبات:

أُقْتلوني اقتلوني ياثقاتْ	إن في قتلى حياةً فى حياة
يا منيرَ الخدِّ يا رُوح التُّقى	إجتذبْ رُوحي وجُدْ لي باللِّقا
لِي حبيبٌ حبُّهُ يشوي الحَشَا	لو يَشَا يمشى على عينى مَشَى[٢٨]

أما البياتى فقد صور فى قصيدته «عن الميلاد والموت» عائشة معشوقاً لايبلى ولاتطوله الأعراض ، بل يتجسد بعد الموت فى كل صورة :

ستعودينَ مع الميلاد والموت نبيهْ
تشعلينَ النارَ فى هذي السهول الحجريهْ
تبعثينَ النَّوْرَس الميّتَ فى صمت البحار الآسيويهْ
....
ستعودينَ إلى الأرض التى تخضر عوداً بعد عودْ
لتضىء الحجرَ الساقط فى بئر الوجودْ
لِتموتي من جديدْ
لتعودى عشبةً صفراءَ فى حقل ورودِ
عندليباً فى الجليدِ
ستعودينَ ولكنْ لن تعودي[٢٩]

وإذا كان «الخيام» فى ديوان «الذى يأتى ولايأتى» قد ذهب يبحث عن محبوبته المفقودة عائشة، كما ذهب «أورفيوس» Orpheus إلى العالم السفلى لاستعادة حبيبته المفقودة «يوريديسى» Eurdice ، فإن الخيام قد وجد كتاباً ، قرأ فيه :

عائشةُ ليستْ هنا، ليس هنا أحدْ
فزورقُ الأبدْ
مضى غداً، وعاد بعد غدْ

عائشة ليسَ لهـا مكــانْ

فهيَ مـع الزمان، فى الزمـانْ

ضائعةٌ كالرّيــح فى العَـرَاءْ

ونجمــةُ الصُبَــاح فى المساءْ.(٣٠)

وهكذا ضاعت عائشة من يد الخيام، إلى الأبد، كما ضاعت «يوريديسى» من «اورفيوس». وفى ديوان «الموت في الحياة» أخذت عائشة تتعين فى صور متعددة، فى فراشة (رمز الخلود عند قدماء ا لمصريين) وفى حمامة (رمز السلام والبعث فى قصة الطوفان) وفى قصيدة، وحكمة قديمة، وفى صفصافة عارية الأوراق:

عائشةُ عادتْ مـع الشتاء، للبستان

صُفْصَافــةً عاريــةَ الأوراق

تبكــي علــى الفــراتْ

تصنعُ من دموعها حارسة الأمواتْ

تاجــاً لحــبٍّ مــاتْ(٣١)

ويتسع رمز عائشة فى شعر البياتى وتتداخل مستوياته، الأسطورية، والصوفية، والوجودية، ويتداخل الحسى الملموس مع المعنوي اللامحدود، والمطلق مع النسبى، وكما صورها مثيلاً ليوريدسى حبيبة أورفيوس المفقودة، صورها كذلك كطائر العنقاء، الخالد، الذى تذهب الأسطورة، إلى أنه يظهر للناس كل خمسمائة عام مرة.(٣٢) وهو يحترق ثم يعود أتم مايكون شباباً وجمالاً، وعائشة تحترق، وتقوم أكثر قوة وقد عادت إليها الحياة، وتبعث من الرماد بقوة الحب :

احببتهُ من قبــل انْ اراهْ

مِنْ قبل انْ تحملني عبرَ صَحَاري وطني يداهْ

وبعدَ انْ احبُنى، احرَقنى هواهْ

حلّتْ بروحــى قوةُ الأشياء

وانهــزم الشتــاء

ذابت ثلــوجُ وحْشتــي

واستيقظتْ طفُــولتي

كان لها طعمُ الحريق في فمي، والدَّم والرَّمَادْ(٣٣).

ولأن رمز عائشة مأخوذ من مصادر متعدد، فالشاعر قد يستبدل به أسماء أخرى كخزامى، ولارا، وغيرهما، وقد يجعلها محبوبة حسية مثل عشتار(*) Eshtar إلهة الحب والحرب، التى تمتاز بالحسية والشبقية، وبالخلود أيضاً، وقد يجعلها مثل «عين الشمس والبهاء» أو «النظام» محبوبة محيى الدين بن عربى، فى ترجمان الأشواق، محبوبة جميلة رائعة الحسن، تحمل من الخصائص الروحية مايجعلها مثالاً للمحبوب المطلق، والذات الإلهية .

وقد يحمل رمز عائشة صورة «الخضر» الخالد، الذى لايفنى، ويظهر فى كل حين، وفى كل مكان، حاملاً الأمل والبشرى، أو منقذاً ومعلماً، وهو القطب، أو الإنسان الكامل، الذى تتجسد فيه الألوهية، وعائشة إذ تتجسد فى صورة هذا «القطب» تصبح قادرة على الظهور فى أماكن عديدة، ومتباعدة، لايحدها مكان ولازمان، وهى تظهر للشاعر بقوة الحب، فيلتقى بها :

لعَلَّ نجمَ القطب
يصيرُ لي جسراً على نهْر جحيم الحبّ
فاعبرُ الصحارى
أمشى وراء ناقتى، والفجرُ قُدّامي إلى بُخَارَى
أعودُ منها حاملاً نثري إلى دمشق
مطارداً وجائعاً للحبّ
أكتبُ فوق سُورها معلّقاتى العشر(٣٤).

وينشغل الشاعر برمزه الأثير، فيخرج لنا ديوانه الأخير بعنوان «بستان عائشة» وفيه نرى عائشة الأسطورية، العاشقة، القادرة على الانبعاث والتعين، والحلول فى كل صورة:

تتجلى فى صورٍ شتّى
فى أوراق البَرْدي ، وفى المنحوتات
تغرى بعبادتها الشعراء
فإذا ماعبدوها
صاروا فى الحب لها عُبْدان(٣٥)

(*) عِشْتَار (في السومرية إينانا) كانت تعبد في معبد أوروك العظيم جنباً إلى جنب مع الإله آنو ، وهي ملكة السماء ، وشخصيتها مبهمة بحكم كونها ربة الحب والحرب ، وهي مثل أفروديت إلهة مرعبة جميلة ، وتظهر في ملحمة جلجامش بشخصيتها القاتمة إلا في لحظة واحدة فريدة ، حيث تظهر رافلة في أثواب البهجة والحب ، وهذا هو المظهر الذي تأثر به البياتي على الأرجح .

إن هذا الجانب من رمز عائشة يحمل معنى الحقيقة المطلقة، ومعنى الأبدية والخلود، وعالم المعنى الذى ينشده الشاعر والصوفى على السواء، وقد يطول بنا الحديث لو حاولنا تتبع رمز عائشة، وكل مايحمله من جوانب، فهو رمز ثرى في شعر البياتى، ولكننا معنيون هنا بالأثر الصوفى فى هذا الرمز، ولهذا نتوقف عند هذا الحد، لننتقل إلى رموز أخرى كان للصوفية أثر فيها .

• • •

وتمثل الرمزية اتجاهاً ظاهراً فى شعر البياتى، وهو يستخدم رموزاً عامة، كالمطر والثلج والريح والشمس والفراشة والحمامة، ورموزاً صوفية، كالحرف، والغزالة، والقنديل والخمر، والسر، والطلسم، والنور والنار، والبلبل والوردة، والناى والقيثار، وقد تأثر البياتى فى هذه الرموز بمصادر عديدة، منها المصادر الصوفية المباشرة كابن عربى، والحلاج، والرومى، والعطار، ومن ناظم حكمت والخيام، ومن مصادر أخرى عديدة .

يمثل «البلبل والوردة» رمزاً من رموز الشعر التركى والفارسى، سواء شعر الحب، أم الشعر الصوفى، وهما رمز العشق، والحب الصادق الخالى من الغرض «وكلما انتاب الحزن البلبل وسكب دموعه، فإن عشه يصبح شبيهاً بسلة من الورد، وغصن شجرة الورد هو المتكأ الذى يريح عليه البلبل رأسه المصدوع، ويطلق عليه فى الأدب الفصيح اسم «عندليب» أو «هزار» وتستعمل كلمة بلبل فى الأدب الشعبى، ويقال أن البلبل في القفص كالروح فى الجسم، وأن البلبل محب حرقته نيران الحب. والوردة تشبه فى لونها النار تحرق البلبل فيصبح رماداً، والبلبل هو لون الرماد»[٣٦] يقول البياتى فى قصيدة «يوميات العشاق الفقراء»:

ماذا تقولُ الوردةُ الحمراء لبلبل فى حديقة الشتاء
عانقنى في الحُلْم غطّى جسَدى المحموم بالورود
وقبْل الورود
احسستُ أنَّ الأرض غطتْ وجهها بالنُّور
ووقع المحذور
فيدُهُ امتدتْ إلى حديقتى، واحرقت في نارها الورود
وايقظتْ من نومها الطيور
وقطراتُ المطر الأحمر والزلزال والبروق[٣٧]

فالبلبل هو العاشق والوردة معشوقة، واللقاء بينهما احتراق فى نار الحضرة، فإذا اقترب العاشق من المعشوق احترق بنار العشق، وقد اشتهر هذا العشق بين الوردة والبلبل الولهان، حتى ذابا فى العشق ثملاً من كمال العشق. وقد جعل «فريد الدين العطار» فى «منطق الطير» من البلبل عاشقاً للوردة، مشغولاً بها حتى فنى فيها وحمل أسرار العشق:

«قال : ختمتُ على أسرار العِشْقِ؛ لذا أمضي لَيْلي كله،

ألهجُ بالعشق، نواحُ الناي بعضُ حديثي، ورنين القيثار

الخفيض آهاتي، البساتين غاصَّةٌ بصيحاتي ..

ولما كان معشوقي في بداية الرَّبيع ينثر على الدُّنيا اريجَ

عطره، فيه تكتملُ سعادة قلبي،

وبطلعته اتخلَّص من اضْطرابي؛ لذا فإن احداً لايدركُ

أسراري، أمَّا الوردة فهي المدركةُ أسراري بلا ريب.

وهكذا أصبحتُ في عِشْقِ الوردة مستغرقاً، حتَّى فَنيتُ

عن نفسي فناءً مطلقاً»[٣٨].

والبلبل عند البياتى هو العندليب، وهو العصفور والطائر، وحياته، ولقاؤه بالوردة هو دليل وجود العشق، بكل معانيه الإنسانية والإلهية، الرمزية والحقيقية، وموته موت الحب وذهابه منهزماً أمام الطغيان والاستعمار والنهب والتدمير. وأما إذا قتل وقد انغرس جناحه فى الوردة، فهذا هو «الفناء» فى المعشوق والوصول إلى الحضرة، والشهادة التى يطلبها العاشق :

وَجَدونى عند ينابيع النور قتيلاً، وفمى بالتُّوت الأحمر والورد

الجَبَلِيّ الأبيض مصبوغاً، وجناحي مغروساً في النور[٣٩]

ويرتبط الطائر (العندليب - البلبل) عند البياتى بالحب الخالد، الذى يتجدد دائماً مهما احترق أو مات، فهو قادر على التحول والتعين، والبقاء والخلود، وارتباطه بالوردة، يحمله بالمعانى الصوفية، برغم أن الاحتراق والعودة للحياة يجعله كطائر العنقاء Phoenix أو طائر الرعد الذى يحترق ثم يقوم من رماده خلقاً جديداً، وهذا يجعله كعاشقة رمزاً للعشق والحب الخالد[٤٠].

أما الناى، فقد اعتاد البياتى استخدام لفظ القيثار في أعماله الأولى، دون أن يحمله أى إيحاءات رمزية، فكانت القيثارة كناية عن الشعر نفسه، ثم استخدم رمز الناى لأول مرة فى قصيدته الطويلة **«مرثية إلى ناظم حكمت»** :

«أصغ إلى النـاى يئنُ راويـا ....»

قال جلالُ الدّين/ النارُ في الناي/ وفي لواعج المحبّ/والحزين

الناى يحكى عن طريقٍ طافحٍ بالدم

يحكـى مثلمـا السنين[٤١]

هذه القصيدة كتبت بعد وفاة ناظم حكمت، الشاعر التركى، سنة ١٩٦٢، وقد ضمن البياتى، فى قصيدته، الجملة الأولى، وهى افتتاحية الكتاب الأول من مثنوى مولانا جلال الدين الرومى، وهى عبارة عن أنين الناى شوقاً إلى الغاب أو أنين الروح شوقاً إلى الجنة، ونحن لانستطيع أن نقطع هل قرأ البياتى أجزاء من المثنوى المعنوى للرومى فى ترجمتها الإنجليزية[٤٢] أم قرأ ترجمة الكتاب الأول من **«مثنوى»** التى أصدرها الدكتور محمد عبد السلام كفافى حوالى ذلك التاريخ .

وكما تداخل فى رمز البلبل والوردة المصدر الصوفى، والمصدر الأسطورى، كذلك اتحد فى رمز الناى والقيثار المصدر الأسطورى فى أسطورة **«أورفيوس»** بالمصدر الصوفى، عند المولوى، فيقول البياتى فى قصيدة **«هبوط أورفيوس إلى العالم السفلى»** :

وينـامُ الناس فـى أسْحَارها دونَ قبور

كالعصافيـر على حائـط نـور

وانا احملهم فوقَ جبيني من عصورٍ لعصور

ارتدي اسْمالهم، انفخُ فى ناى الوجـود[٤٣]

فكما كان أورفيوس[٤٤] Orpheus يعزف على أوتار قيثارته فيجذب المستمعين، ويجذب الوحوش المفترسة، والطيور والأشجار والصخور، وجد جلال الدين الرومى أن الموسيقى **«أنين الناى والرباب»** هى السبيل إلي حقيقة العشق، والعشق هو المحرك لكل إنتاجه الأدبى، وهو أعظم مافى الوجود، وإذا كان ناى الرومى، يمثل تطلع الروح إلى الجنة عن طريق العشق، فإن أورفيوس، قد استطاع بعزفه على قيثارته، وبسحر موسيقاه أن ينسى المعذبين فى «هاديس» آلامهم، ثم إن الأورفية Orphism كان لها جانب دينى صوفى أيضاً ومن تعاليمها أن الجسد هو سجن الروح ، وقد وحد البياتى بين

الصوفية الوثنية اليونانية، وبين الصوفية الإسلامية ببراعة فى قصيدته المذكورة، وفى مواضع أخرى من شعره[٤٥].

والقيثار الذى يحمله العاشق هو دليله إلى المحبوب أو إلى الله، به يستطيع أن يرحل فى مدن العشق، وأن يبحر نحو المطلق ونحو الأبدية والفردوس معتمداً على دليل صادق، يهتدى بناره فى رحلته :

اللهُ والقيثارُ في لَهْفتى/ إليهمـا أوقدتُ نـارَ الدَّليل

....

العاشقُ الأعْمى بقيثارهِ/ يرسلُ خلفَ اللّيل هذا العويل[٤٦]

أما رمز الخمر فقد حمل عند البياتى البعد الصوفى فى مواضع عديدة، وقد وردت عنده ألفاظ الخمر، والسكر والخمارة، وحانة الأقدار، والذوق، والكأس والمدام، ونحوها من المفردات الدالة على هذا الرمز، وفى مرحلة مبكرة (١٩٦٠) كتب متأثراً بعمر الخيام «ثلاث رباعيات» قال فى الأولى :

رأيتُ فى المنام

محبوبتي عاريةً، ترقصُ في كأسٍ من المُدَام

أردت أن أشربه، لكنّني غرقتُ فى الكأس وفـي الظـلام

لأنني كنتُ مغنّي صـاحب الجـلالة السلطـان[٤٧]

فربط بين المحبوبة (= الحقيقية أو الحرية) وبين كأس المدام التى هى بمثابة الوسيلة التى يستعين بها على الوصول إلى المحبوبة، ولكن الاتصال بالسلطان والعمل فى بلاطه حال دون ذلك الوصول، وإذن فكما تكون الموجودات أو «السوى» حاجزاً بين الحق والخلق، كذلك يكون النفاق والتوسل بالمدح والرياء حاجزاً بين الشاعر والثورى وبين الوصول إلى هدفه المنشود، الحرية والثورة، والحقيقة المنشودة، ويضيع الطريق، ويتيه السالك في ظلام دامس، بسبب ذلك الحجاب. وفى الرباعية الثالثة يكون السيف وسيلة الشاعر لامتلاك المحبوبة؛ لأنه عرف كيف يقاوم السلطان، فصارت الصهباء توصل إلى حال من المحبة والمثول أمام الحضرة من دون حجاب :

وضعتُ قلبي فى إناءٍ، ووضعت السيْفَ فـي إنـاء

محبوبتي امتلكتُها، تقطرُ مـن شفاهها الصَهْبـاء

صدحتُ بالغناء

لأنّني قتلتُ صاحبَ الجلالةِ السُلطان[٤٨]

وكما كانت الكأس والحانة في طريق الثورة والحقيقة والحرية رمزاً صوفياً، كانت كذلك في طريق الحب، ففي «الموت في الحب» تظل المحبوبة تتثمل لناظرى الشاعر، تراوده عن نفسها، ثم تهرب منه، وهو يتبعها :

اتبعُ مَوتي في زحام الشارع الطويـل
هاهي ذي ترقصُ في كأسٍ من المُدام
عاريةً تحت سماء الليل والأنغــام
تغازلُ الظلال
تقول لي تعالَى[٤٩]

ودائماً ترتبط الخمرة بالأنغام، كما يرتبط الطقس الصوفى المولوى بالسماع والطرب، وعند الصوفية غالباً، وكذلك يرتبط السكر بالغناء في حانات الشراب قديماً وحديثاً، والخمارة هي موطن اللقاء، وهو رمز للحضرة والمثول أمام المحبوب، وقد تكون على خلاف المعتاد، دليل الصحو، لاالسكر، فحينما يعود العاشق من الموت، يكون اللقاء في الخمارة :

أعودُ من مَمْلكة الموْتِ إلى الخَمَّارة[٥٠]

«**والصحو والسكر بعد الذوق والشرب**»[٥١] كما يقول صاحب الرسالة القشيرية، وقد وصف البياتى «حاله» في «قصائد حب إلى عشتار» قائلاً :

مَـنْ تـُرى ذاق - فجاعت روحـه - حلـوَ النبيذ
وروابى القارة الخضراء والمطّاط والعاج وطعم الزنجبيل
وعبيــرالـــورد فـــى نـــار الأصيــــل
ورأى اللــّـهَ بعينيــه، ولم يمـلـك على الرؤيا دليل
فـأنا في النــوم واليقظــة مــن هــذا وذاك
ذُقْتُ، لمـّا هبطت عشتـــار في الأرض مـلاك[٥٢]

وسيظل الشاعر في حال الذوق والشرب، لكنه لايصل إلى الري أبداً، «**فمن قوى حبه تسرمد شربه**»[٥٣] وأي حب قادر على البقاء والخلود أكثر من الارتباط بتلك المحبوبة ؟

كلّمَـا ماتتْ بعصنــرٍ بُعِثَتْ
قامتْ من الموْت وعادتْ للظهور[٥٤]

ويرتبط بالعشق رمز آخر هو «السرّ»، فحينما يقترب العاشق من الحضرة قرباً شديداً، ينكشف الحجاب ويمكن له أن يلمس «السر» ويعرفه، وقد يورد الشاعر ذلك المفهوم فى حديث حسى عن المحبوب لايبعد عن الرمزية الصوفية، وارتباطه بـ «الجبل» يوضح أنه مأخوذ من رمزية التجلى والحضور والمشاهدة :

واقتربتْ يَـدَاهُ من وردة الـ.....

ثغـر ومن تميمة النهـد

ومسه النـور بأقداسـه

وباح للعاشق بالسـرّ

وصاح فوق الطُور مستنجداً[٥٥]

و«السر» هـو «الطِلّسْم» كما يسميه العطار، وهو يخفى وراءه كنز المعانى، ويكتب البياتى عن «الطلسم» أيضاً :

أحرقَني بـوق العشـق، صغيـراً

أحْرَقنـي الصمتُ، الطِلّسْمُ، السِحْر

الأسودُ فى قاع مدينتنا/ مصباحُ علاء الدّين

أنينُ الأشْجـار المقتولـة فى السِرْدَاب[٥٦]

فما يزال الشاعر فى هذه الرحلة من حياته وشعره، يشعر بالحاجة دائماً إلى «المعرفة» وإلى الغوص فى عالم المعنى، ومايزال الواقع الأليم يعذبه، كما عذبته صرخات الصوفي بذكر الله، وكما تعذب بأخبار الحلاج المصلوب، وكما يعذبه القهر والاستبداد، ويمثل السطر التالى من نفس القصيدة، هذا العذاب بألوانه الثلاثة التى عاناها الشاعر ومايزال يعانيها :

أحْرَقَني البُؤس/ الضَوْء/ التَجْوَال[٥٧]

فالقهر، وعالم النور والمعنى، والغربة، هو الثالوث الذى يمثل الطلسم الذى يحار الشاعر فيه، ويذوب فى العشق الكونى بحثاً عن مفتاح سر ذلك الطلسم المغلق أبداً لاينكشف له سر، ولكن الشاعر لايكف عن البحث عنه والاحتراق بناره .

وتمثل «إرم العماد» تلك المدينة الأسطورية ، التى لم يخلق مثلها فى البلاد كما أخبر عنها القرآن الكريم، رمزاً صوفياً، يقول البياتى «لقد غرقت إرم العماد ، أو مدينة العشق

آلاف المرات فى البحر، وعادت إلى الظهور، وكلما بعدت أبطأ المحبون فى سيرهم إليها، وكلما اقتربت هرعوا مسرعين إليها»[٥٨].

ولم يذكر البياتى مدينة العشق «إرم العماد» إلا وذكر ذلك الفقدان، والغرق (= الغياب) :

رَبَّـاهُ طَـالتْ غُرْبتـى ربَّاهْ

وغرقتْ عَبْرَ الليَّالي «إرَمُ العِمَاد»[٥٩]

فإرم تمثل الفردوس المفقود، والحقيقية الغائبة التى يبحث عنها الشاعر دوماً .

• • •

وأخيراً نتناول أهم ملمح من ملامح البعد الصوفى عند البياتى، وهو تناوله للشخصيات الصوفية، وقد اصطنع البياتى، لتناول تلك النماذج، تقنية جديدة فـى الشعر العربى ، امتاز بها، وإن وجدت عند غيره من الشعراء العرب المعاصرين، تلك هى تقنية «القناع» The Maskويعرفه الدكتور إحسان عباس «بأنه يمثل شخصية تاريخية - فى الغالب - يختبئ الشاعر وراءها ليعبر عن موقف يريده، أو ليحاكم نقائص العصر الحديث من خلالها»[٦٠].

وقد اختار البياتى شخصيات كثيرة استخدمها «قناعاً» فى شعره على مدى سنوات طويلة، وقد عمد إلى ذلك، وقدم لنا تفسيراً لهذا التوجه فى شعره قائلاً «حاولت أن أقدم «البطل النموذجى» فى عصرنا هذا وفى كل العصور (موقفه النهائى) وأن أستبطن مشاعر هذه الشخصيات النموذجية فى أعمق حالات وجودها، وأن أعبر عن النهائى واللانهائى، وعن المحنة الاجتماعية ، والكونية التى واجهها هؤلاء، وعن التجاوز والتخطى لما هو كائن إلى ماسيكون»[٦١].

وأهم الأقنعة الصوفية التى تحدث البياتى من خلالها الحلاج، وابن عربى، وفريد الدين العطار، وجلال الدين الرومى، والسهروردى، وعمر الخيام.

وبرغم مافى قناع عمر الخيام من ملامح صوفية كرمز الخمر، والنور، والحديقة، فإننا لن نقف عنده طويلاً كقناع صوفى؛ لأن البياتى ركز فيه على ماعرف عن الخيام من البحث الدائب في الوجود والعدم، وهى مشكلة وجودية وإنسانية عميقة ودائمة الحضور في فكر كل إنسان مرهف وكل عالم وشاعر وأديب مفكر، وقد جسد الخيام مشكلة الوجود والعدم فى رباعياته الشهيرة، ونجد البياتى مهتماً جداً بهذا الجانب عند

الخيام وإن أدخل فيه ماليس منه، كالهجاء السياسى ونحوه، مما جعل التداخل واضحاً بين الخيام ولوركا، وغيرهما من الأقنعة التى تناولها البياتى فى شعره.

وقد ركز البياتى على الهجاء السياسى فى محاكاته الموازية Pastiche أو معارضته[٦٢] لرباعية الخيام الشهيرة حسب ترجمة فيتزجرالد[٦٣] Fitzgerald :

Abook of verses under neath the Bough,
Ajug of wine, a loaf of Bread - and thou
Besid me singing in the Wilderness
Oh, Wilderness were Paradise enow!

يقول البياتى فى ديوان «الذى ياتى ولاياتى»:

عديدةٌ أسْلابُ هـذا اللَّيل فى المغَـارةْ جماجمُ الموتى، كتابٌ أصفَرٌ، قيْثَارةْ
نَقْشٌ على الحَائِطِ، طَيْرٌ مَيِّتٌ، عِبَارَةْ مَكتُـوبةٌ بالدَّم فوقَ هذه الحجَـارةْ[٦٤]

وديوان «الذى ياتى ولاياتى» جعله الشاعر سيرة ذاتية لحياة عمر الخيام الباطنية، والشاعر هنا يتقلد قناع الخيام، ويعارض رباعيته تلك، لكن الرباعية الأصلية موضوعها الحب، والمعارضة فى هذه القصيدة موضوعها الهجاء السياسى، فاستبدل الشاعر المغارة (المغلقة كالسجن) بالقفار (المفتوحة على الأفق) والكتاب الأصفر (البالى المزيف) بديوان الشعر، والطير الميت برغيف الخبز، كما أن نيسابور فى هذه القصيدة ليست هى الجنة التى تحدث عنها الخيام فى رباعيته، وإنما هى مدينة ذات وجه شاحب مقهور .

ولقد ظل الخيام واقعاً فى منطقة الشك بين الكفر والإيمان، ومتلبساً بالحيرة حول الاختيار، وحول القدر وحول معنى الحياة وجداوها، وقدم البياتى تسع رباعيات فيها مايشبه الخلاصة لفكر الخيام ورؤيته، فيقول فى الرباعية السادسة :

لابدَّ أنْ نختار
أنْ نقبضَ الريح وان ندوُر الأصفار
أنْ نجِدَ المعنى وراءَ عبَـق الحياة
فالعيشُ في هذا المدَار المغلق انتحار[٦٥]

وتؤرق الخيام مشكلة البعث، والعودة بعد الموت، فيعبر عن حيرته إزاءها. يقول البياتى فى الرباعية الثامنة :

نعـودُ، من يدري ، ولانعـود

لأمنّا الأرض التي تحملُ في احشائها جنين هذا الأمل المنشود

وعمق هـذا الحزن والوعـود

تحومُ حولَ نارنا فراشةُ الوجود(٦٦)

ثم قـدم البيـاتى ديوانـاً كامـلاً هو ديوان «الموت فـى الحـيـاة» جـعله الـوجـه الآخـر لتأملات عمر الخيام فى الوجود والعدم وفيه يؤسس رمز عائشة تأسيساً نهائياً، وقد تناولناه فيما مضى من هذا الفصل.

وتعـد قصيـدة «عـذاب الحـلاج» (١٩٦٤) أول قصيدة قناع ابتدعها البياتى ولهذا سنقف عند قناع الحلاج أولاً، والحلاج قتل بسبب شطحاته الصوفية أو بسبب آرائه السياسية والاجتماعية، وهذان الجانبان، جانب الثورة وجانب الشهادة بسبب العشق الإلهى، هما الجانبان المثيران فى شخصية وحياة الحلاج ومأساته .

فى قصيدة البياتى «عذاب الحلاج» ستة مقاطع ، فيبدأ المقطع الأول «المريد» بصوتين يتداخل أحدهما فى الآخر حتى نجدصعوبة فى الفصل بينهما، ولابد أن يكون صوت المريد شبيهاً بصوت البياتى، فهو لايطمئن إلى هذا السكون البادي على الشيخ الصامت، وتستبد به الحيرة إزاء هذا الصمت، فيسأل عن الطريق، الذى يراد له أن يمضى فيه نحو الهدف المنشود :

مِنْ اينَ لي ونارهم في ابد الصحراء

تَـرَاقَصَتْ وانطفــــأتْ

وهاأنا اراكَ في ضراعـــة البكاء

في هيكل النُور غريقاً تكلُّـمُ السَّاء(٦٧)

وتبـدو حيـرة المريد هنا بعد أن انهـزم الثـوار أو كادوا، فـقـد طاردهم السلطان وابعدهم عن بغداد، وهاهو الشيخ سجين صامت لايملك إلا البكاء، وفى المقطع الثانى «رحلة حول الكلمات» فى الليل ومن داخل السجن تظهر مواجيد الحلاج وابتهالاته التى يختلط فيها دمع المحب بدموع وآهات الثورى المنتكس، والمضروب عليه حصار السجن فيحيره ماوقع فيه، ويذكر حبه وعشقه، فيخاطب المحبوب :

يامُسْكِرِي بحبِّه/ محيِّرِي بقربه/ يامغلقَ الأبـواب

الفقراءُ منحوني هذه الأسمال / وهـذه الأقـوال

ثم يطلب الحلاج الموت :

فمُدّ لي يديكَ عبر سنوات الموت والحصـار

والصمت والبحث عـن الجـذور والآبـار

ومَـزّقِ الأسْدافَ، وليقبـــل السَّيَّاف[68]

وفى المقطع الثالث «فسيفساء» لون من الهجاء السياسى، عن طريق السخرية من مهرج السلطان، وفي هذا المقطع غلب الأصل (البياتى) على القناع (الحلاج) وفى نهاية المقطع نرى هذا المهرج يأتى سائلاً عن أسطورة «أبو الهول»، أو اللغز الذى كان يلقيه على من يدخل مـدينة طيبـة، ثم يمضى راوياً، كـان يامـاكـان. وفى المقطع الرابع وهو مشهد المحاكمة، يبدو الحلاج ثورياً فحسب، يصرخ فى وجه السلطان، جبان، وأما قوله بالحلـول وصيحته، أنا الحق (= أنا الله)، وقوله مافى الجبة إلا الله، فقـد استبدل بها قـوله :

توحّدتْ / تعانقَتْ/ وباركَتْ - انتَ انـا

تعاسَتي / ووَحْشَتي .

ويدين الحلاج نفسه، بذكر الفقراء التعسين، وذكر السلطان، وشهود الزور:

حَوْلي يحومُون، وحولي يرقصون، إنَّهَا وليمةُ الشيطان

بين الذئـــاب

وإذن فـالحـلاج يدين نفســه أمـام المحكمـة بالاعـتـراف بأنه لايرضى عن الظلم الاجتماعى والاستبداد السياسى، ويرفض الفقر والتعاسة، ويقف أمام قضاته وحيداً، كتب عليه الموت، الموت الذى هو خلاص له، مكتوب عليه، فساعة الإعدام هى فجر الخلاص كما كان صلب المسيح هو الخلاص له وللبائسين المستضعفين فى الأرض (حسب رؤية الأناجيل) لذلك كان المقطع التالى هو «الصلب» وفيه تبدو الحيرة على الحلاج، ويظهر الأصل (البياتى) مغطياً على القناع، فالحلاج يذكر قاطعى الطريق ، والبرص والعميان والرقيق، ويشغله أمر الفقراء كما يشغله ماهو مقبل عليه من لقاء الله. ولكنه فى النهاية يطلب هذا اللقاء .

فافتحْ لي الشبَّاك، مدّ لي يديـكَ آه

ولانغفل الإشارة إلى الأثر المسيحى فى هذا المشهد والمشهد السابق، حيث يذكر الشاعر: الخلاص والصلب والمائدة والعشاء الأخير، وهذا الربط بين المسيح والحلاج يذكرنا برؤية «لويس ماسينيون» وبأثر هذه الرؤية فى مسرحية صلاح عبد الصبور «مأساة الحلاج» كما أوضحنا فى الفصل السابق .

وأخيراً يأتى المقطع السادس «رماد فى الريح» وفيه إصرار على الثورة والاستمرار فى الحياة برغم الموت والحرق وبرغم العذاب، والقتل، تبقى الحرية، وجذوة النار، فإلى الأبد، ستنمو من سماد الحريق ومن الأوصال بذور تنبت منها الأشجار، أشجار الحرية والعدل والثورة على الظلم والاستبداد :

أوْصَالُ جِسْمي أصبحتْ سمـاد / فى غابة الرمـاد

ستكبرُ الغابةُ ، يامعانقى/ وعاشقى/ ستكبرُ الأشجار

سنلتقى بعـد غـدٍ فـى هيكـل الأنـــوار

فـالزَّيتُ فى المصباح لنْ يجفّ، والمـوعد لنْ يفوت

والجـرْحُ لــن يبـرأ، والبـذرة لــنْ تَموت

ويلفت النظر فى بناء هذه القصيدة بعض التشابه مع مسرحية صلاح عبد الصبور «مأساة الحلاج» ففى المسرحية بدأ القسم الثانى بعنوان «الموت» فى السجن، وفيه يلتقى الحلاج بسجينين، ويدور حوار بينهم حول العذاب الروحى، والفساد السياسى، والثورة، والحب الإلهى والمواجيد، والمنظر الثانى من هذا القسم تتم فيه المحاكمة وهذان المشهدان من المسرحية يقابلهما فى القصيدة ثلاثة مقاطع هى (٢ - رحلة حول الكلمات ٣ - فسيفساء ٤ - المحاكمة) أما المقاطع الأول والخامس والسادس، فيقابلها فى المسرحية الجزء الأول بعنوان «الكلمة» وفيه اللقاء مع المريد، وفيه مشهد الصلب، وهو يحوى النهاية التى جعلها عبد الصبور فى مشهد الصلب نفسه (وهو مشهد يظهر فى بداية المسرحية) أما البياتى فقد جعل بعد الصلب ، حرقاً وتذرية للرماد فى الريح، وعلى أية حال فقد كتب البياتى قصيدته فى القاهرة[٦٩] وفى نفس العام الذى كتب فيه عبد الصبور مسرحيته، وبرغم هذا التشابه بينهما وتواطؤهما على الكتابة فى نفس الموضوع فى نفس العام، فإننا لانقطع بتأثر أحدهما بالآخر .

لقد قدم البياتى رؤية ثورية أراد أن يثبتها عن طريق قناع الحلاج فى هذه القصيدة، وواضح أن التركيز فيها كان موجهاً نحو جانب الثورة والتمرد أكثر مما اتجه

ناحية الشهادة والعشق والمواجيد، والفناء والحلول، وعلى العموم لم يكن البياتى بدعاً فى رؤيته الثورية للحلاج، فقد اتفق معه في ذلك كثيرون ولاسيما ماسينيون الذى سبقه وكتب عن صيحة الحلاج «أنا الحق» يفسرها بأنها صرخة ثورة،. أشعلت نار ثورة الأتراك، فهى صيحة كونية وليس فكرة سكونية (استاتيكية).(٧٠) ولكن استخراج ذلك المفهوم للثورة من شطحات الحلاج، وصيحته وأقواله، أمر مختلف عما فعله البياتى فى قصيدته، ولهذا لاتجوز المقارنة بينهما، ولكن البياتى قدم هذه الرؤية الكونية لشطحات الحلاج فى قصيدة «مرآة، لاقناع، فى ديوانه الأخير «بستان عائشة، بعنوان «الشاعر، يقول فيها :

اشْعَلَ في أصْفاده النّار/ وقال لسجون الأرض أن تنهار
بـاحَ بسرِّ حبّهِ الفاجع للأمطار/ وعندما استشهدَ في
هَياكـل النور في المعراج/ أودع فى قصيدة رمـــاده
صـــار ضريحـــاً غامضـــاً يـــُزَار(٧١)

ويبقى أن البياتى قد ساهم فى إعادة إحياء ذكر الحلاج فى العالم العربى، بعد أن خمدت نار حريقه، بألف عام ونيف، بصرف النظر عن قيمة عمل الحلاج الثورى، إن صح على الإطلاق أنه ثائر ومناضل .

والقناع الثانى «للسهروردى» (شهاب الدين يحيى بن حبش) المقتول سنة ٥٨٧هـ، ويسميه تلميذه الشهرزورى «أخو الحلاج» لمابينهما من تشابه فى المذهب، وتكثر النصوص الحلاجية عند السهروردى لارتباط حالته بحالة الحلاج.(٧٢) وقدمه البياتى فى قصيدة قناع بعنوان «صورة للسهروردى فى شبابه» نشرها فى ديوانه «مملكة السنبلة»، ويقول البياتى «تناولت السهروردى كشخصية غير مكتملة حين كان في شبابه وكانت كتاباته آنذاك قليلة، اما بعد ذلك فلم يثر اهتمامي».(٧٣) فما الذى امتاز به السهرورى فى شبابه، فلفت نظر البياتى إليه ؟

يبدو أن «جوع» السهروردى للمعرفة، ونهمه الشديد للاطلاع، وانتقاله من مكان لمكان بحثاً عن المعرفة هو مالفت البياتى فى شخصية السهروردى فى شبابه، ولهذا بدأ قصيدته عنه على النحو التالي :

«لوْ كانَ البحرُ مـــداداً للكلمات لصَاح الشاعـرُ: يارَبّي،
نَفِدَ البحرُ ومازلتُ على شاطئه أحبو، الشَّيْبُ علا رأسي
وأنا مازلتُ صبيّاً لـمْ أبدأ بعدُ طوافـــي ورَحيلـــــي(٧٤)

ويعيب قناع السهروردى ذلك العيب الذى وقع فيه البياتى فى كل الأقنعة، ألا وهو ظهور البياتى نفسه، وهو الأصل، من خلف القناع، بل ظهور شخصيات أخرى قد يكون بينها وبين القناع شبه أو علاقة، وبتكرار هذه السمات والملامح تبدو الأقنعة متداخلة متشابهة، ولايبقى من شخصية صاحب القناع نفسه إلا النزر اليسير الذى يميزه عمن سواه . ففى قصيدة السهروردى هذه يقابلنا الخيام، وقد قرن السهروردى نفسه به، فى السكر والحب، والمعرفة، ويقابلنا الحلاج شهيداً، يحاول السهروردى أن يتمثله رائداً، فى طريق الشهادة:

«فإذا نُحِرَ الحلاّجُ وأصبحَ في تاريخ العشْق شهيداً،
فأنا لمْ أبدأ عُرْسَ دمي حتّى الآن» .

وبرغم مـاأثر عن السهروردى من شعر يصور فيه العشق والشوق إلى المطلق، ولاسيما قصيدته الحائية المعروفة، ومطلعها :

أَبَداً تَحِنُّ إليكُمُ الأَرْوَاحُ وَوِصَالُكُمْ رَيْحَانُهَا والرَّاحُ[٧٥]

فإن حديث البياتى عن هذا الجانب فى قناع السهروردى جاء أقرب إلى صورة الخيام. وأماحديثه عن الرحيل نحو أرض الفردوس، ومايرمز إليه الشوق والرحيل من مغادرة الروح للجسد، والعودة إلى السماء، فإن ذلك أقرب إلى فلسفة السهروردى حقاً، وقد صور البياتى فى المقطع السادس من القصيدة تلك الرغبة فى الرحيل نحو الشرق، بلاد الحكمة القديمة، والفلسفة الإشراقية، فقد اعتبر السهروردى، زرادشت وغيره من فلاسفة الشرق آباء روحيين له، فى مذهبه الفلسفى الصوفى، أو الحكمة الإلهية Theosophy ، ففى هذا المقطع تقابلنا مفردات مثل: الصين، الهند، التين، الصحراء... إلخ، وكلها مفردات تدل على ذلك التوجه الروحى، نحو الشرق وعالم الغموض والسحر، وعالم الفلسفة الشرقية (الإشراقية) كما أن هذا المقطع من القصيدة لايبعد كثيراً عن الروح السائدة فى مقطوعة من شعر السهروردى القليل المعروف لنا، صور فيها وحدته، وعزمه على الرحيل، فقال:

أقولُ لجارتي والدمْعُ جَاري ولي عَزْمُ الرَّحيل عن الدّيَار
ذَريني أنْ أسِيرَ ولا تَنُوحي فإنَّ الشُّهْبَ أشْرَفُها السَّوَاري

إلى أن يقول :

ويَبْدو لي مِنَ الزَّوْرَاءِ بَرْقٌ يذكّرني بهـا قُرْبُ المـزَارِ
إذا أبصرْتُ ذاكَ النُّورَ أفْنَى فما يَدْري يَميني مِنْ يَسَاري[٧٦]

ويتعجل البياتى موت قناعه، برغم أنه قصد - كما قال - أن يصور حالة وجودية، لاأن يقدم تفصيلاً عن حياة السهروردى :

يسقطُ راسى مقطوعاً فى طَبَق السلطان

وأنا لـمْ ابدا رحلةَ عُمْـري حتّى الآن(٧٧)

والأهم أن هذا القناع لم يقدم من السهروردى، الصورة التى نتوقعها لشاب طموح متوقد الذكاء، متطلع للمعرفة، يُدِلُّ بنفسه، راحل دائماً لطلب المعرفة، فهذه صورة السهروردى فى شبابه، والتى لم نتبينها بالوضوح والقوة التي ظن البياتى أنه صورها فى قصيدته .

أما الشيخ الأكبر **محيى الدين بن عربى** (ت ٦٣٨هـ) فقد توقف عنده البياتى كثيراً، وتأثر به تأثراً واضحاً، وهو يحكى لنا قصته مع كتب ابن عربى ويصور انبهاره به، وبحياته قائلاً «**ذات يوم فى القاهرة خطر لى ان اتصفح الفتوحات المكية من جديد، فاصبت بمس شعرى، هرعت إلى إعادة شراء ترجمان الأشواق والفتوحات المكية ...... أعدت قراءة ابن عربى قراءة واعية ممتعة، كنت احس بارتياح شديد وانا انتقل من كلمة إلى كلمة ومن صفحة إلى صفحة. كانت عينى تلتهب وأنا أتنقل بين الصفحات وجدت ضالتى فتوقفت. شعرت انى دخلت عالم ابن عربى**».(٧٨)

ويبلغ الوجد بالبياتى مداه، فيركب الطائرة من **القاهرة** إلى **دمشق** قاصداً زيارة قبر **ابن عربى** فى ضاحية **الصالحية**، حيث يقع القبر عند سفح جبل **قاسيون**، وهناك يهيأ له أنه رأى أمام القبر محبوبة ابن عربى، «**عين الشمس والبها**»، أو **النظام** تلك الفتاة الرائعة الحسن، التى رآها ابن عربى فى **مكة** تطوف حول **الكعبة**، وكتب ابن عربى فى هذه المحبوبة شعره الخالد فى **ترجمان الأشواق**، وقال إنه يرمز بها للذات الإلهية، وبجمالها للجمال الخالص المطلق، وقد تعينت«عين الشمس»أمام ناظرى البياتى عند القبر فى واحدة من الزائرات للقبر، وكان محصول الرحلة الحسية والروحية، قصيدة «**عين الشمس، أو تحولات محيى الدين بن عربى فى ترجمان الأشواق**» وهى قصيدة قناع، فقد هيئ للبياتى أنه هو وابن عربي شخص واحد، وأن الفتاة التى رآها عند قبر ابن عربى هى عين الشمس، محبوبة ابن عربى، وكتب البياتى قصيدته وهو فى هذه «**الحال**» من النشوة الروحية، واقعاً فى أسر العاشق الأكبر ابن عربى، فماذا قدم البياتى فى قصيدته ؟

قسم البياتى قصيدته إلى ثمانية مقاطع، ولم تظهر شخصية ابن عربى صاحب القناع فى بعض المقاطع على الإطلاق، وتبدو مختلطة بغيرها فى مقاطع أخرى، وفى المقطع الأول نرى الأثر الواضح لديوان «ترجمان الأشواق» ومقدمته النثرية التى تفسر الرمز المقصود من الغزل بهذه المحبوبة، فكما قال ابن عربي:

كلُّ ما أذكـــرهُ مـــن طَلَـلِ	أو رُبوعٍ أو مغـــانٍ كلُّ مـــا
أو خَليلٍ أو رَحيــــلٍ أو رُبَـى	أو رياضٍ أو غيَاضٍ أو حِمَـى
أو نسَـــاءٍ كاعبـاتٍ نُهَّـــدٍ	طالعات كشُـموسٍ أو دُمَـى
كلُّ ما أذكُـرهُ ممـــا جَـــرَى	ذكـرُهُ أو مثلُـــهُ أنْ تَفْهَمَـا
صِفـةٌ قدسِـــيَّـةٌ علويَّـــةٌ	أعلمَتْ أنَّ لصـــدقي قِدَمَـا
فاصْرِفِ الخاطرَ عنْ ظاهرهـا	واطلبِ الباطنَ حتَّى تعلـــما(٧٩)

قال البياتى :

«فكلُّ شاردٍ ووارِدٍ أذكرُهُ، عنها أكنّى واسْمَها أعـني
وكلُّ دارٍ فى الضُّحى أندُبُها ، فَدَارَها أعْنِـــي»(٨٠)

وفى المقطع الثانى، برغم حضور رموز ابن عربي كالبرق والسحاب والغزالة والنور والمرعى، فإن تلك الغزالة أو المحبوبة إنما هى صورة من محبوبة «أورفيوس» Orpheus أعنى زوجته «يوريديسى» Eurydice التى ذهب إلى العالم السفلى لاسترجاعها، وقد أخذ يعزف على قيثاره أنغامه الشجية المطربة العذبة، وهناك استمع له كل من فى العالم السفلى، فصرف عنهم همومهم، وأطربهم بموسيقاه كما طرب لها كل الموجودات من صخور ونبات وطيور ووحوش، ولكن العاشق المنكوب خاب سعيه، وهوت حبيبته مرة أخرى فى الجحيم.(٨١) وهنا فى هذا المقطع تتداخل صورة الغزالة المرموز بها للمحبوبة الإلهية، عند ابن عربى، بمحبوبة أورفيوس، وهذا الملمح داخل في العنوان إذ يذكر الشاعر التحولات: Metamorphosis أو مسخ الكائنات، وهو عنوان كتاب أوفيد Ovidius الذى وردت فيه أسطورة «أورفيوس» والذى تحول إلى حجر فى نهاية القصة، فالتحول أو إعادة التعين والخلق، إنما هى فلسفة مشتركة بين الأورفية Orphism وبين بعض المذاهب الهندية والصوفية، وليس ابن عربى بعيداً عن هذه التأثيرات، ولكنه يمتاز بمذهب وحدة الوجود، الذى يفسر الوجود بما ينافى الثنائية والتعدد، وإنما الخلق والحق شئ واحد، فالموجودات كلها تعينات وصور الحق ، كما قال ابن عربى فى تفسير

رمزه، أو قل رموزه العديدة فى شعره، وأما محبوبة أورفيوس، فتروى الأسطورة أنها قد هوت في الجحيم بعد لدغة أفعى فتحولت إلى شبح ، والصورة التى قدمها البياتى فى المقطع الثانى من القصيدة تصور مأساة هذا العاشق التعس :

....

وصاحبُ الجلالة / أهدَى إليَّ بعدَ أنْ كاشفنى غـزالةْ

لكنَّني أطلقتُهَا تعدو وراء النـُّور في مدائن الأعمـاق،

فاصطادها الأغرابُ وهْيَ في مراعى الوطن المفقـود

فَسَلَخُوها قبلَ أنْ تُذْبَحَ أو تموت/ وصنعوا من جلْدهـا

رَبَابَةً ووتراً لعود

وهاأنا أشدُّهُ فتورقُ الأشجارُ في اللَّيـل ويبكى عندليبُ

الرِّيح/ وعاشقات بَرَدَى المسحور .

وتستمر القصيدة فى تقديم نغمة الفقدان والموت، وفي المقطع الخامس لمحة من الهجاء السياسى أو «التنفيس» عن آلام الغربة، يبدو فيها البياتى ماثلاً وأما ابن عربى فيختفى نهائياً، وكذلك المقطعان السادس والسابع، تطفح فيهما نغمة الأسى والحزن للغربة والفقد والحصار التى يعانى منها الشاعر (وقد كان بعيداً عن وطنه العراق في تلك السنوات). وفي المقطع الثامن يعود الشاعر بقناعه إلى جبل قاسيون ودمشق والغـزالة رمز الحب الخالد، لكنه لاينسى نفسه وماتعانيه من تعاسة بسبب الغربة والأسوار المضروبة بينه وبين وطنه وأهله، فيقول على لسان قناعه فى نهاية القصيدة :

ياسُفُن الصمْت ويادفاتر الماء وقبْض الرِّيـح

موعدُنا ولادةٌ أخرى وعصْرٌ قـادم جديـد

يسقط عن وجهى وعن وجهكِ فيه الظلُّ والقناع

وتسقطُ الأسْوار

وينسى البياتى الحب الإلهى فى هذه القصيدة التى كان ينبغى أن يكون عمودها المكين، وأساسها الأول، ثم يستدرك على نفسه فى قصيدة تالية، ليكتب هذا السطر الشعري :.

لمْ أجد الخَلاصَ في الحُبّ لكنّى وجدتُ اللّه(٨٢)

ويقول الشاعر إن هذه الصرخة جاءت متأخرة، وكان يجب أن تكون في قصيدة ابن عــربى، لأن هذه الصـرخـة تعبـر عن ابن عــربى فى مـوقفـه النهائى من دعـوته إلى الحب(٨٣).

ويبدو أن هذا الأمـر قد نتج عن تسرعه فى كتابة القصيدة، فلم يعن فيها بالجانب الأساسى عند القناع من ناحية، وأدخل معه رموزاً وأساطير ماكان أغناه عن تضمينها فى القصيدة، ولاسيما أن ابن عربي، وعالم الحب عنده أغنى من غيره كثيراً كما يعترف الشاعر نفسه، ويبقى أن عيوب القناع عند البياتى واحدة، تتكرر فى كل أقنعته، وأهم هذه العيوب هى رقة القشرة الدرامية، ويبدو أن النظر إلى قناع ابن عــربى علـى أنـه العاشق الثورى الذى يعيش الحرية السياسية والاجتماعية للإنسانية جمعاء، ستكون وجهاً من وجوه التفسير لهذه القصيدة، ولكنا هنا قد عنينا به كقناع صوفى، وأظن أن الشاعر قد اعتد بهذا الجانب ولكنه كان أكثر وفاءً لأسلوبه هو وظروفه هو، فلم يظهر ابن عربى كعاشق وصوفى كبير أحبه الشاعر وهام بأعماله .

وهناك شاعـران من شعراء الفرس المتصوفين قدمهما البياتى فى شعره، هما العطار النيسابورى ، وجلال الدين الرومى، والأول هو صاحب كتاب «منطق الطير» الذى تكرر ذكره واقتبسنا منه كثيراً من النصوص هنا، وقد كتب البياتى عنه قصيدة «مقاطع من عذابات فريد الدين العطار» وفيها يركز على العشق والسكر، ورمز الخمر، ولذا جاءت صورة الخيام متداخلة مع صورة العطار فى هذه القصيدة، فعندما نقرأ قوله :

ماكنتُ أعرِّى جُرْحي في الحضْرة لو لمْ أفقد عائشة
في حان الأقدار/ ماكنت أبوح بسرى للنجم الثاقب لولاك
لاغالبَ إلا الخَمَّار، فناولني الخَمْرَ ووسِّدنى تحتَ الكرمة
مجنوناً، ولتبحثْ عـن ياقـوتِ فَمي تحتَ الأفــلاك.(٨٤)

ويتمثل لنا الخيام، ومحبوبته عائشة، والحانة والشراب، ولانجد أثراً للعطار، إلا ظلالاً خفيفة، تليق بكل صوفي لابالعطار وحده، ويبقى الخيام وحده ماثلاً فى قول البياتى:

لنْ أهزمَ حتّى آخر بيت أكتبهُ، فلنشـربْ فى قبَّة هـذا
اللّيل/ الزرقاء
حتى يدركنَا اللّيلُ الأبديُّ ، ونغفو فى بطن الغَبْـرَاء

إن هذه الرؤية المتشائمة، التى تركز على عبث الحياة، والعدم الذى ينتظر الإنسان بعد نعيم الوجود، ويأسه من البقاء والخلود، كل ذلك بعيد عن رؤية العطار، وعذابه فعذابه ناشئ من محاولته الوصول إلى الحضرة والفناء في ذات الحق، والبقاء فى معيته، لااليأس من تحقيق هذا الوصول، كما صور الأمر البياتى فى قصيدته، وقدم البياتى معارضة للقول المأثور «**لاغالب إلا الله**» بقوله «**لاغالب إلى الخمار**» كذلك ذكر البياتى فى نفس القصيدة معارضة لقول الحلاج «**مافى الجبة إلا الله**» بقوله «**مافى الجبة إلا الإنسان**» . وهو قول مستخرج من معارضة العطار فى منطق الطير القول بالحلول، إذ يقول «**فحاشى لله أن تقول: أنا الحق؟.. وكيف يكون المستغرق حلولياً؟**»(٨٥) فالعطار يقول بالفناء ووحدة الشهود، ولايقول بالحلول والاتحاد كما قال الحلاج .

وكما كان ابن عربى، العاشق الأكبر، وعالم الحب عنده هو أهم مايميزه، فإن العشق يمثل عند العطار أهم مافى العالم، وهذه الصورة لاتبدو بهذا الوضوح فى قصيدة البياتى، إذ دخل في قناعه من عند غيره ماجعله مختلطاً متداخلاً مع سواه على نحو مالاحظنا فى قناع ابن عربى .

وأخيراً يأتى قناع **مولانا جلال الدين الرومى**، وقد ذكرنا من قبل تأثر البياتى به فى فكرة الخلود ، والبقاء فى الفناء، وفى رمز الناى، وقد أدخل البياتى كلام **جلال الدين الرومى** بنصه، وضمن صورته في قصيدة قناع عن ناظم حكمت(٨٦) وفى قصيدة «**المجوسى**» تبدو الصورة من بداية القصيدة كصورة «**المولوى**» ، يحمل كأس الخمر، منتشياً ، يرقص على أنغام الموسيقى فى **حلقات الدراويش** التى ينتظم فيها «**المولوية**» :

سَكَبُوا فوقَ ثيابي الخَمْر، عربدتُ منَ الحُبُّ، وراقَصْتُ

الفَرَاشات وعانقتُ الزُّهور(٨٧)

ويعود البياتى ليقدم قصيدة عن «**الرومى**» هى «**قراءة فى ديوان شمس تبريز لجلال الدين الرومى**» وفيها نصادف **الناى الباكى** ، **والسُكر، وأسمال الفقراء**، وكلها من رموز الرومى، وعلامات تدل عليه، ونرى صورة «**المولوى**» معبرة عن هيامه وغيابه عن نفسه، منتشياً بكأس الخمرة، والرقص على أنغام الموسيقى، يطلب الموت، فناءً وعشقاً ، وحنيناً إلى لقاء المحبوب (الحق) والفناء فيه:

المعشوقُ هو الكلُّ الحيُّ، وأمَّا العاشقُ/ فهو حجابٌ وهو الميّتْ

برمَادِ حريقٍ أتَغَشّى وبأسمال الفقراء/ أمسكُ كأسَ شَرَابى بيدِ

وبأخرى شَعْرَ حبيبى/أرقصُ عبْرَ الميدان/ في احْشائي نــــارٌ
لا تَخبو، فلماذا لاتحرقني النار؟/ هاأنذا أضعُ الكفَنَ الأبيـضَ
والسَّيْفَ امَامَك/فلتضربْ عُنُقي وانا سَكْرَان[٨٨].

ولقد نجح البيـاتى فى قناع **الرومـى** ، **لأنه** عـرف كيف يجعل القناع مقتصـراً على صاحب القناع، مظهـراً جانب **العشق، ووحـدة الوجـود**، فى قصيدة رائعة، ظهـرت فيها واضحة رائعة صـورة الشاعـر العظيم **جـلال الدين الرومى** صـــاحب **المثنوى المعنوى وشمس تبريز** .

واتفق البيـاتى مع الرومى فى بعض الصور التى تعبـر عن الطغيـان والاستبـداد بأنواعه، فقد دأب جلال الدين الرومى فى كتابه الكبيـر **«مـثنوى»** أن يتعـرض لقضيـة الطغيـان، وحرية الإنسـان ، واستقـلاله، والتزامه الخلقى، ومن ذلك قصصه الطويلة عن فرعون وجبروته وطغيانه، فلفرعون وأمثاله ذكر متكرر فى شعر البيـاتى، ولربما كان هذا الجانب هو أهم مـايميـز الصوفيـة الملتزمة التى تمثلت عند البيـاتى أحسن تمثيل، باعتباره شاعراً ثورياً وملتزماً ومتأثراً بالصوفية تأثراً عظيماً فى ذات الوقت.

• • •

هوامش الفصل الخامس

(١) راجع: عبد الوهاب البياتى: تجربتى الشعرية، ط٣، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٣م، ص٢١ .

(٢) المصدر السابق : ص٢٢، ٢٣ .

(٣) راجع: البياتى: تجربتى الشعرية ص٢١.

(٤) انظر مثلاً: قصيدة أحلام الشاعر، فى الديوان جـ١ ص١٢٠- ١٢٣ وقصائد العبير المسحور، وظمآن، والعطر الأحمر، وإلى ساهرة، وهى نفس عناوين قصائدمحمود حسن إسماعيل فى أغانى الكوخ .

(٥) البياتى: الديوان : الطبعة الرابعة، دار العودة، بيروت، ١٩٩٠م، جـ١ ص١١٠ .

(٦) الديوان : جـ١ ص٢٤٠ .

(٧) حديث البياتى مع جهاد فاضل في كتاب : قضايا الشعر الحديث ص٢١٥ .

(٨) انظر: عبد الوهاب البياتى، ومحيى الدين صبحى: البحث عن ينابيع الشعر والرؤيا ، دار الطليعة ، بيروت، ١٩٩٠م، ص١٤ .

(٩) انظر تجربتى الشعرية، ص٢٥ – ٢٦.

(١٠) المصدر السابق : ص٢٥ .

(١١) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربى المعاصر ص٤١٤.

(١٢) تجربتى الشعرية: ص٢٨ .

(١٣) عبد الوهاب البياتى ومحيى الدين صبحى: البحث عن ينابيع الشعر والرؤيا ص٨٠ .

(١٤) ديوان عبد الوهاب البياتى : جـ١ ص٦٩، ومايتلوها .

(١٥) تجربتى الشعرية : ص٨٥ .

(١٦) المرجع السابق: ص٣٠ .

(١٧) الديوان : جـ١ ص٤١٦ .

(١٨) الديوان جـ٢ ص٣٢٩ .

(١٩) انظر كتاب: اتجاهات الشعر العربى المعاصر ص١٨٩ .

(٢٠) تجربتى الشعرية : ص٨٧ .

(٢١) عبد الوهاب البياتى: تعليق فى آخر ديوان الموت فى الحياة ط٣، ١٩٧٩، دار العودة بيروت، وقد حذفه الشاعر من الطبعة الرابعة .

(٢٢) يرى «فيدريكو آريوس» وهو من المتخصصين فى دراسة البياتى، أن البياتى قد تأثر فى ديوانه «الموت فى الحياة» الذى أسس فيه رمز «عائشة » بالشاعر الأنجلو أمريكى «إليوت» في قصيدته الشهيرة الأرض اليباب "The Wast Land" راجع: فيدريكو آريوس: مفهوم مختلف للقصيدة في شعر عبد الوهاب البياتى، ترجمة حامد أبو أحمد، مجلة الشعر ، عدد ربيع ١٩٨٩م، القاهرة، ص٦١ .

(٢٣) راجع : Encyclopaedia Britannica: Op. Cit, Vol. 9, p. 944 .

(٢٤) انظر: مقدمة د. إبراهيم الدسوقى شتا للترجمة العربية، الجزء الثالث من : مثنوى، مولانا جلال الدين الرومى، الزهراء للإعلام العربى، القاهرة، ط١، ١٩٩٢م، ص١٣، ١٤ .

(٢٥) د. إبراهيم الدسوقى شتا: المرجع السابق ص١٧ .

(٢٦) مولانا جلال الدين الرومى: مثنوى، جـ٣ ص٢١١ .

(٢٧) الديوان جـ٢ ص٧١-٧٢ .

(٢٨) مولانا جلال الدين الرومى: مثنوى، جـ٣ ص٣٠٦ م الترجمة العربية، ويقول المترجم أن الشعر فى المتن بالعربية، أما البيت الأول فمن شعر الحلاج وقد تصرف فيه المؤلف (ديوان الحلاج ص٢٤) .

(٢٩) الديوان : جـ٢ صـ١٨٩-١٩٠ .

(٣٠) ديوان البياتي : جـ٢ ص٨٠ .

(٣١) الديوان: جـ٢ ص١٣٥ .

(٣٢) انظر: د. عبد الحميد يونس: معجم الفولكلور ط١، مكتبة لبنان، بيروت، ١٩٨٣م، ص١٦٧ .

(٣٣) الديوان : جـ٢ ص١٣٩ .

(٣٤) الديوان جـ٢ ص٢٥٧ .

(٣٥) البياتى: ديوان بستان عائشة ط١، دار الشروق، القاهرة ١٩٨٩م، ص٢٢ .

(٣٦) د. عبد الحميد يونس : معجم الفولكلور ص٨٩ .

(٣٧) الديوان: جـ٢ ص٢٥٠ .

(٣٨) فريد الدين العطار: منطق الطير ص١٨٨ .

(٣٩) الديوان جـ٢ ص٣٩٣.

(٤٠) انظر المواضع التالية من الديوان جـ١ ص ٨٣، ٩٢، ٤٧٧، ٤٨٤، ٤٨٦، ٤٩٠، جـ٢ ص٢٠٦، ٢٠٧، ٢١٩، ٢٥٧، ٣٣٨ .

(٤١) الديوان جـ١ ص٤٨٥ .

(٤٢) ترجم المستشرق الإنجليزى الكبير نيكولسون «المثنوى المعنوى» فى ثمانية مجلدات (١٩٢٠-١٩٤٠) راجع : Encyclopaedia Britannica, Op. Cit.. Vol. 9, p. 944.

(٤٣) الديوان جـ٢ ص٢٠٣ .

(٤٤) حول أسطورة أورفيوس راجع :
Robert Graves: The Greek Myths, Penguin Books , London, 1960, p. 111-115 .
واوفيد: مسخ الكائنات، ترجمة د. ثروت عكاشة، هيئة الكتاب القاهره ط٢، ١٩٨٤م، ص٢٣٩ ومايليها .

(٤٥) راجع الديوان جـ٢ ص٣٠٩، ٣٢٣، ٣٢٤، ٤٥١ .

(٤٦) الديوان جـ٢ ص٣٠٤-٣٠٥ .

(٤٧) الديوان : جـ١ ص٤٢٢ .

(٤٨) الديوان : جـ١ س٤٢٢ .

(٤٩) الديوان : جـ٢ س١٤٧ .

(٥٠) نفس المصدر ص١٤٧.
(٥١) القشيرى (عبد الكريم بن هوازن): الرسالة جـ١ ص٢٣٨
(٥٢) الديوان : جـ٢ ص٢٠٨ .
(٥٣) القشيرى: المصدر السابق جـ١ ص٢٣٩ .
(٥٤) الديوان : جـ١ ص٢٠٩ .
(٥٥) الديوان : جـ٢ ص٣٢٥ ..
(٥٦) ديوان : بستان عائشة: قصيدة الطلسم ، دار الشروق، القاهرة، ١٩٨٩م، ص٨١-٨٣.
(٥٧) بستان عائشة: ص٨٣ .
(٥٨) عبد الوهاب البياتى : تجربتى الشعرية ص٩٣ .
(٥٩) الديوان : جـ٢ ص٨١، وأيضاً ص٨٥ .
(٦٠) د. إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربى المعاصر ص١٥٤ .
(٦١) عبد الوهاب البياتى: تجربتى الشعرية ص٤١ .
(٦٢) مصطلح Pastiche يعادل المصطلح العربى القديم «معارضة» أو نقائض، حول تعريفه راجع J. R. Harmsworth; Dictionary of literary Terms, p. 48.
(٦٣) أثبت النص الإنجليزى لهذه الرباعية من ترجمة فيتزجرالد (ط٣، سنة ١٨٨٣م وعددها ١٠١ رباعية) ولها عدة ترجمات عربية لأحمد رامى (ترجمها من الفارسية)، ووديع البستانى (وقد ترجمها من طبعة فيتزجرالد ١٨٦٨ وهى الطبعة الثانية) أما بدر توفيق فقد ترجم النص المذكور هنا على النحو التالي: ديوان شعر تحت غصن شجرة،/ زجاجة من النبيذ، رغيف خبز/ وأنت إلى جانبى فى القفار نغنى/ آه، إن القفار وقتئذ تكون جنتنا (بدر توفيق، رباعيات الخيام، ط١، أخبار اليوم، القاهرة، ١٩٨٩م ص٣٦).
(٦٤) الديوان جـ٢ ص٨٧ .
(٦٥) الديوان جـ٢ ص٩٦ .
(٦٦) الديوان جـ٢ ص٩٦ - ٩٧ .
(٦٧) الديوان جـ٢ ص٩ - ١٨ .
(٦٨) قارن مع «ديوان الحلاج» ص٢٤، وماسبق من ١٩٤ .
(٦٩) راجع رواية البياتى حول ظروف كتابة القصيدة وكيف ولدت وهو يتجول فى حى الحسين بالقاهرة، فى: ينابيع الشعر والرؤيا ص٦٦ - ٦٧ .
(٧٠) انظر رأى ماسينيون فى : الإنسان الكامل فى الإسلام ترجمة وتحقيق د. عبد الرحمن بدوى، ص١٢١ .
(٧١) بستان عائشة ص٥٥، وانظر أيضاً ص٥٤، ٣١ من نفس الديوان .
(٧٢) راجع: د. عبد الرحمن بدوى: شخصيات قلقة فى الإسلام ص١٢٢-١٢٣ .
(٧٣) البياتى: فى كتاب البحث عن ينابيع الشعر والرؤيا ص٧٠ .
(٧٤) الديوان جـ٢ ص٤٢٥ ومايليها .
(٧٥) نقلاً عن: سامى الكيالى «السهروردى» (نوابغ الفكر العربى) القاهرة، ١٩٦٦م، ص١٠٢ .

(٧٦) سامى الكيالى: المرجع السابق ص١٠٤ .

(٧٧) الديوان جـ٢ ص٤٢٨ .

(٧٨) راجع : ينابيع الشعر والرؤيا ص٦٨-٦٩ .

(٧٩) ابن عربى: ترجمان الأشواق ص١٠ - ١١، وراجع ماسبق في المبحث الرابع من الفصل الأول .

(٨٠) الديوان جـ٢ ص٢٣٨ ومايتلوها .

(٨١) راجع: أوفيد : مسخ الكائنات ص٢١٩ - ٢٢١ من ترجمة د. ثروت عكاشة، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤م. ص٢١٩ - ٢٢١ و د. لويس عوض: نصوص النقد الأدبى ص٢٦٥ ومايتلوها .

(٨٢) الديوان جـ٢ ص٢٤٤ .

(٨٣) راجع: البحث عن ينابيع الشعر والرؤيا ص٦٩

(٨٤) الديوان جـ٢ ص٤١٤ - ٤١٥ .

(٨٥) فريد الدين العطار: منطق الطير ص٢١٢ .

(٨٦) الديوان جـ١ ص٤٨٥ .

(٨٧) الديوان جـ٢ ص٢١٥ .

(٨٨) الديوان جـ٢ ص٤٥١ ومايتلوها .

● ● ●

الفصل السادس

مُحمد الفَيْتُوري

(الدَّرويشُ المُتَجَوِّل)

محمــد الفيتوري

(الدرويش المتجــول)

«فـي حـضـرة مَـنْ أهْوى عـبـثـتْ بي الأشـواقْ
حـدَّقْــتُ بلا وجــهٍ   ورقـصـتُ بلا ســاقْ
عِشْقي يُفني عِشْقـي   وفَنَائي اسْتـغــراقْ
مـمـلوكـكَ لكنّـــي   سُلْطــان العـشـاقْ»
"محمد الفيتوري"

● نشأ الشاعر محمد الفيتورى (١٩٣٠ –) فى مدينة الأسكندرية، وقد كانت مدينة ذات طابع «كوزموبليتانى» يكثر الأجانب فيها عن المعتاد. وكان الفيتورى (الأسمر القصير) يحس بغربة وحزن وانفراد ، فى ذلك المجتمع الذى عاش فيه، ولم يحس بالانتماء إليه، وكان لتلك الحالة الوجودية، التى تعذب بها، وحمل ثقل وطأتها على نفسه منذ صباه الباكر، أثر بالغ في شعره، فمنذ ديوانه الأول، وهو يئن تحت وطأة الإحساس بالألم والغربة والحزن، وكان إحساسه بالدمامة والزنوجة، مبالغاً فيه إلى حد العذاب ، فصور نفسه فى صورة مؤلمة:

دَميمٌ .. فوجهٌ كأنّي بهِ... دخانٌ تكثَّفَ ثم التحَمْ
وعينان فيه كارجوحتين .. مثقّلتين بريح الألـمْ
وأنفٌ تحدر ثم ارتمى ... فبان كمَقبرةٍ لم تتـمْ
ومِنْ تحتها شفةٌ ضخمةٌ ... بدائيّةٌ قلما تبتسـم[1]

وانصرف الشاعر نحو ذاته زمناً ثم نحو قارته السوداء بناسها وتاريخها، وآلامها، فانشغل بهموم القارة الأم «أفريقيا» فحملت دواوينه عناوين : أغانى أفريقيا، واذكرينى ياأفريقيا ثم عاشق من أفريقيا. فارتبط الشاعر بأفريقيا ارتباطاً واضحاً بحكم لونه الأسمر، وبحكم كونه سودانى، وبحكم توجهه نحو قارته بشعره كله .

نشأ الشاعر فى أسرة ارتبطت بالتصوف، فهو ابن شيخ من شيوخ الطريقة الأسمرية فى التصوف[2]، وقد تحدث الشاعر عن التجربة الصوفية عنده فقال «إن

التجربة الصوفية، بالنسبة لى، جزء من كيانى.. لقد عانيتها قبل أن أولد، فقد كان والدى أحد كبار رجالاتها، وعانيتها طفلاً وصبياً، وقبل أن أعرف الشعر[3] وكتب على الفيتورى أن يعانى الغربة والترحال، فقد عاش فى مصر ولبنان، وعمل فى إيطاليا وزار كثيراً من البلدان العربية ناهيك عن موطنه وبلد آبائه «السودان» ، فكان راحلاً أبداً، كالصوفية والدراويش وأهل الطريق .

• • •

وإذن فكما حمل الفيتورى عبء الانفراد والوحدة والإحساس بالألم الناتج عن اللون الأسمر، حمل بذوراً صوفية كانت أسرته قدتوارثتها، كما عاش الفيتورى فى عصر كانت الرومنتيكية فى أوجها، ولهذا يعد الملمح الرومنتيكى عنده ملمحاً أصيلاً، بحكم طبيعة الشاعر، المغترب، المتوحد، الحزين، وبحكم العصر الذى نشأ فيه .

وحينما أصدر الفيتورى ديوانه الأول **«أغانى أفريقيا»** (١٩٥٥م) لفت النظر إليه بشدة لسببين، الأول: أنه بحديثه عن نفسه على ذلك النحو الجـــارح كان قد فتح جرحاً دامياً بقسوة وإصرار لم يعهدا فى الشعر العربى منذ قرون، والثانى: أنه بما أثاره من قضايا الإنسان الافريقى وعذابه وتخلفه ووقوعه فريسة للنهب الاستعمارى والتفرقة العنصرية، بل العبودية والرق، فقد جذب إليه بشدة أنصار المدرسة الواقعية فى الشعر العربى، فكتبوا كثيراً فى الإشادة بشعره الواقعى. ولم يكن هذا الاهتمام بالاتجاه الواقعى فى شعر الفيتورى افتعالاً، بل كان منطقياً ومقبولاً، لكن الذى يلفت النظر أن الفيتورى لم يهمل الجانب الرومنتيكى فى شعره هذا الذى تلقفه الواقعيون بالفرح والسرور، بل على العكس، لقد أدخل الفيتورى نفسه فى زمرة الرومنتيكيين، وهام بعالمهم وراح يتغنى بهم، وبمواقفهم، ويزور قبورهم، ويكتب فى مناسبات رحيلهم القصائد. وقد أكد بعد ذلك فى حديثه عن شعره، أنه تأثر بهم تأثراً عظيماً، فهم آباؤه الذين أنجبوه شاعراً، وقد أشار إلى دور الرومنتيكيين الأوائل، أعنى المهجرين، فى تكوينه الشعرى فقال **«على صفحات الأعداد القديمة من مجلات «أبولو» و«الإمام» و«المقتطف» و«اللطائف المصورة» و«المجلة الجديدة» التقى بجبران خليل جبران، ونسيب عريضة، وفوزى معلوف، وإيليا أبو ماضى، وميخائيل نعيمة ونعمة قازان ، ..... هنا شئ ماغير عادى يشدنى إلى هؤلاء الشعراء، ويملؤنى إعجاباً بهم»**[4].

وقد توقف الفيتورى عند جبران أكثر من غيره؛ لأنه كما يقول، غريب وحزين ومنكسر القلب مثله ، كما توقف عند إبراهيم ناجى، ومحمود حسن إسماعيل، وحسن

كامل الصّيرفي، من شعراء جماعة أبولو، وعند الشاعر محمد عبد المعطي الهمشري، والشاعر السوداني التجانى يوسف بشير، وكلهم من الرومنتيكيين .

لقد أحس الفيتورى أنه واحد من هؤلاء الرومنتيكين، فهو وحيد، وحزين، وغريب، مثلهم، وهاهو فى القاهرة سنة ١٩٥٣ ، يحس بمرارة الألم والوحدة والحزن والغربة، فتأخذه رجلاه نحو القبور، فى طريق طويل (تغفو عليه المنايا)، وبرغم ذلك لم يتوقف الشاعر عن السير :

لكنَّهُ ظلٌ يمشـي على جبَـاه الصُّخـور
مُعـذَّبَ الوجْه، والنفـس والخُطَى.. والشُّعـور
حـتَّى تَراءَى له فى ظلال بعض القـبـور
قـبـرٌ غـريبٌ عليـه بقـيـة من زهور
فـانْهـار يدفنُ عـينيـه فَي أسىً مـستـجـيـر
فـفـي ثَرَى ذلك المدفن الصـغـيـر
نامتْ قلوبُ البـريا فى قلب «ناجي» الكبيـر(٥)

ويقف الشاعر أمام القبر يبكى شاعره الأثير، ويلوم الأيام والناس الذين لم يقدروا هذا الشاعر الأصيل حق قدره، بينما رفعوا من هم دونه، ويتذكر «ناجى» الشاعر الرقيق الذى كان يقضى الليالى (بقلب وجيع) ينثر النور والحب فى طريق الجموع، ثم مضى لم يأبه به أحد. وفى المقطع التالى من القصيدة يصور الشاعر لقاءه مع روح ناجى، وقد أضاءت الأفق بالنور والجلال، ورف صوته بما فيه من غموض وعمق وابتهال، وفيه سمات «الرومنتيكى الأكبر» المسيح، الذى عانى من الغربة والوحدة، وتحمل الألم بصبر وشجاعة، فهو مثلهم، وهم مثله :

وفيه حَزْمُ نبيٍّ معلّق في الصَّليب
وفيـه روحٌ غـريب
كـروح ناجـي.. الغريـب(٦)

ويطربه صوت ناجى ببعض غنائه، الذى راح يتردد فى جنبات الفضاء، ترفرف معه سحابة من الجلال والجمال، وأخيراً تتصرف روح ناجى، فيلم الشاعر أطراف ثيابه، منصرفاً عن القبر ، ولاينسى أن يبارك القبر، قبل أن يمضى فى الحياة وحيداً حزيناً، إذ يعود إلى المدينة ، كأنما يترك الأحياء، ليعود إلي القبور وليس العكس، وهذه المفارقة

تذكرنا بموقف الشعراء المعاصرين من المدينة برغم أن الفيتورى لم يكن من أبناء الريف، ولكن الهاتف الرومنتيكى كان بداخله أقوى من كل شعور سواه، يقول :

ثم انْحَنى فى خُشوعٍ... فى رَعَشات حزينهْ

مقبّلاً قبـرَ «ناجى» والريـحُ تَسفى جبينهْ

وعادَ يدفعُ رجلَيْهِ نحـوَ ســور المدينــهْ[(٧)]

وليست هذه القصيدة وحيدة فى موضوعها بين قصائد الديوان الأول للفيتورى، بل هناك أخوات لها، فقصيدة **(عودة نبى)** وقفة أيضاً أمام الشاعر الرومنتيكى الكبير **«أبو القاسم الشابى»**، وقفة خاشعة أمام فنه، فصوره الفيتورى فناً خالداً، لايبلى ولايبيد، وهناك قصيدة بعنوان **(قصة)** أهدادها الشاعر إلى روح **«صالح على شرنوبى»** وهو شاعر رومنتيكى مات في ميعة الصبا، وأول الشباب، وفيها تمجيد للشاعر وفنه، وتقرير بأنه لم يمت ؛ لأنه فوق الموت :

ابَدَاً لمْ تَمُتْ فمثلُكَ فوقَ المَوْتِ فوقَ النِّسيان والذكْريات[(٧)]

ولم يقتصر حضور عالم الرومنتكيين فى شعر الفيتورى على الوقوف على أطلالهم، والحديث عن مآثرهم بل تعى ذلك إلى التأثر بصورهم، وموضوعاتهم، ومعجمهم الشعرى تأثراً ظاهراً، فتمثل قصيدة **(العائدون من الحرب)**[(٨)] نسجاً على المنوال الذى نسج عليه **ميخائيل نعيمة** قصيدته الشهيرة (اخى). وأما قصيدة **(قطرة ضوء)**[(٩)] فلا تخطئ العين أثر المعجم الشعرى لجبران فيها. أما قصيدة **(النهر الظامئ: ١٩٥٤)** فتمثل محاولة لمحاكاة **«جبران»** فى تأملاته الفلسفية الرومنتيكية الصوفية، التى حاكى فيها نيتشه فى كتابه **«هكذا تكلم زرادشت»**، وكان الفيتورى قد هام بهذه التأملات وتمنى أن يصنع مثلها : **«قد يجيئ اليوم الذى أصبح فيه شاعراً ذا فلسفة ووجهة نظر فى الكون وفى الحياة مثله»**[(١٠)].

ولما كان الشاعر ممزقاً بين حبه للفن، ومحاولة الإبداع والتميز، وبين انشغاله بقضيته الشخصية وهمه المقيم بسبب تفكيره فى «هيئته»، فقد انقسم الشاعر بين هذا وذاك وجاءت هذه **«الوقفة»** مشوشة تفتقد العمق، الذى كان ينشده ، ففى هذه القصيدة يحاول الشاعر أن يتعمق **«الوجـود»** وأن يغوص فى أعماق نفسه، يود لو أمسك بكبد الحقيقة، وأن يصل إلى ينبوع الروح، وأن يسمق بالفن، والشعر والإبداع، لكنه معذب، إلى جانب هذه الرغبة الجامحة الطامحة بشئ آخر طفح على لسانه فى نهاية القصيدة فقـــال :

لَمْ تُشْقِني دمامتي في الوَرَى
لَمْ تُشْقِني إلا حَسَاسيتي[11]

حملت القصيدة هذا التمزق، فجاءت محملة بالقلق، فهو ملهوف متعجل بطلب الرى من نهر الحياة والفن :

أريدُ أنْ أعشَق.. أن ألْمس الأعماقَ .. أن ألمسَ أعْماقى
أنْ أعْبُدَ اللّـهَ كما لـمْ أكن أعبده فى عمرِيَ الباقي
بى ظمـأٌ.. بى ظمأ قاتل فأين ينبوعـُكَ ياسَاقـي[12]

إن الشاعر يطلب «عمق الحياة» والفن والجمال والحب. وبه ظمأ إلى كل ذلك يتصوره فى صورة (اللظى الأسود) ولكنه متعجل للوصول إلى هذا العمق، وهذه الصوفية الفكرية، ويعذله الناس على قلقه، فهو فنان ، والفنان بين الناس رحمان، إذ الفن أقباس سماوية، وأشواق إلهية، فعلى الشاعر إذن أن يطلب عمق الحياة والنشوة الروحية، فى الغاب بعيداً عن الناس، فهناك عالم الخلود والأبدية والصدق :

فقلتُ والرغبةُ فى داخلى .. عاصفةٌ .. ماردةٌ .. عاتيهْ
ياليْتنى راعٍ عتيقُ الـرِّدَاء .. ذو عصا مشقوقة باليهْ
شرابُهُ من دمعةُ السَّاقيـة .. وقوتـُهُ فى مهجةُ الدَّاليهْ
يسوقُ للغابات اغنامَهُ وروحهُ .. كروحها صَافيـةْ[13]

وفى إطار تمجيده للطبيعة وعالم الغاب، يتمنى الشاعر أن يكون نحلة تتنقل فى حرية بين الأزهار، ليس لها مكان تستوطنه، بل تغدو وتروح فى نشوة وفرح بين المروج، وفى الختام نرى الشاعر يسلم بقدره، فما المانع أن يفنى فى وهج نار الفن، فالفن نفحة قدسية ، تستحق أن يضحى الفنان من أجلها:

فهذه النارُ من قسمتى
رضيتُ أنْ افْنى على وجهها، لكى يعيش الفنُّ في مُهْجتي[14]

وهكذا انصاع الشاعر لتصورات الرومنتيكيين فى ديوانه الأول (الواقعى) فآمن بالفن وتخليد الفنان، وتأليه الطبيعة وعالم الغاب والصفاء، والنشوة الروحية المنبعثة عن التأمل فى الوجود، والتطلع إلى الأبدية على جناحى الفن والطبيعة، وهى رؤية رومنتيكية واضحة فيها لمحة صوفية، وهى صوفية فكرية، بعيدة عن الصوفية الدينية ومختلفة عنها إلا أنها تتفق فى بعض جوانبها مع القول بوحدة الوجود .

• • •

إن عشق الفيتورى لأفريقيا أمر لاخلاف فيه، وقد يختلف النقاد فى توصيف هذه العلاقة بين الشاعر وقارته السوداء، بحسب المنهج الذى يترسمونه فى تحليل رؤية الشاعر، فمنهم من يرى «أن إحساسه بقارته كان مفتعلاً فى بداية أمره، وانه لم يعش التجربة ولا رأى العبيد العرايا الذين تحدث عنهم فى شعره، كما يقول الدكتور محمد مصطفى هدارة، وأن حديثه عن أفريقيا كان بإحساس الرجل الأبيض. وأنه استطاع أن يتخلص من بعض ماقيد فنه فى الديوان الأول - في ديوانية التاليين، فأصبح عاشقاً من عشاق أفريقيا»[١٥].

ويرى بعض الباحثين أن الدكتور هدارة قد ظلم الشاعر إذ يطالبه بأن يعيش بين العبيد العرايا لكى يتعاطف معهم ويصور حياتهم تصويراً حقيقياً وصادقاً، ويرى هذا الباحث أن الشاعر عاشق حقيقى لقارته منذ البداية، وأن رؤيته لها إنما هى «رؤيـــة أورفيـة» بمعنى أن أفريقيا هى الحبيبة التى فقدها «أورفيـوس» وذهب يبحث عنها في الجحيم Hades في العالم السفلى، تلك الحبيبة المغيبة «يوريديسى» فكلاهما يحوز نفس الخصيصة الإشارية، وهى هاجس البحث عن الحقيقية الصافية.[١٦]

فكانت أفريقيا بالنسبة للشاعر فردوسه المفقود والرمز الذى مافتئ يتوقف عنده، منذ ديوانه الأول، وحتى ديوانه الأخير، الذى لم يكتبه لأفريقيا وإن أهداه لها: إلى الزهرة الأفريقية ... ممثلة فى جدته[١٧].

وقد بلغ بالشاعر عشقه لبلاده أن تمثل العلاقة بينهما علاقة شهادة، وتضحية وفداء، ففى قصيدة (**طرباى كتب اسمه ورحل**) وهى قصيدة قناع، نرى الشاعر يتحدث من وراء قناعه حديث العاشق الموله، الذى يروى بدمه تربة بلاده العطشى، طالباً الغفران والقبول، فداءً وتضحية، كأنه المسيح او الحلاج:

طَرَبَاى، فلاحٌ من الجنوب، لايعرفُ القراءة
وذات يوم عطشتْ بلادهُ
واستبطأ الماء فرَوى عطش المحبوب
بدمه..
ثم مضى يسأل
الغفران والبراءة[١٨]

لقد عرف الشاعر أسطورة «أورفيـوس» كما عرفها كثير من الشعراء العرب المعاصرين، وظهر أثرها فى شعره جلياً، فنرى ظلال هذه الرؤية الأسطورية للمحبوبة/

الوطن، في كثير من المواضع، ففى قصيدته (حوار قديم عن الف ليلة وليلة) يحول الموت بين العاشق ومعشوقته، والعاشق محزون لفقد حبيبته، وهذان الملمحان: الحزن والموت، من صدى أسطورة اورفيوس، فحينما يحاول الشاعر استعادة معشوقته، يكون مصير محاولته الفشل كما كان مصير اورفيوس فى محاولته استعادة «يوريديسى»:

ياحبيبتى التى تسكننى... اسكنُ بابَ خيمتي

وامتَطى ظهرَ جَوَادى.. رافعاً راية حزنى وانفرادي

موغلاً فى طُرقات المدن القديمة

وفجأةً ينتصبُ الموتُ امامي

سوف لن ارجع من دونك ياحبيبتي

وفجأةً تنتصبُ الهزيمةُ[19]

ويجعل الشاعر محبوبته المفقودة شبحاً كما حدث «ليوريديسى» حينما غابت في العالم السفلى :

دخلتُها ذاتَ يوم .. على جَناح الريَاح

فاجهشَتْ فى ربيعى وأظلمت فى صباحي

فرُحْتُ اطردُ عنها كآبةَ الأشباح.[20]

إن الحلول في الوطن ، الأرض - المعشوقة، سمة بارزة فى شعر الفيتورى، والشاعر يتقرب إلى معشوقته - الأرض بالجسد والروح معاً، ويبتهل إليها ألا تطيل الغياب والغربة، وأن تعود إليه :

البلادُ التى أمطرتْ انجماً.. وهى تعزل أرديةَ الساقطين.. بلادى

سيَجْتُ تاريخها بجفونى.. واشعلتُ روحى مبخرةً

وتقوستُ اذرعةً/ وابتهلتُ إليها.. ارجعى يابلادي.. ارجعي[21]

وحينما يخاطب الشاعر «بيروت» وقد أقام بها مدة وأحس فيها بالحب والانسجام والاستقرار، يعجب إذ يلوح أمامه شبح الرحيل، بعد أن يحاصره الحاقدون، ويصور الشاعر علاقته ببيروت علاقة عشق، واتحاد بل فناء :

عجباً إننا بالعذاب اتحدنا معاً/ وارتحلنا معاً، وفنينا معاً[22]

وفى قصيدة «**البطل يعبر إلى المعشوقة**» يبلغ الحب مداه، بين العاشق والمعشوقة- الأرض، فسجد مقبلاً فمها، مقدماً روحه فداء وقرباناً للمعشوقة :

لاأملك إلا وردة الرياح.. فياسيدتى الأرض

اقبليني حارساً فيظل عينيك

ومسحَتْ شفتاهُ.. فمَ معشوقته الأرض.. وانحنى فوقها رأس إله

واطلتْ من زوايافمهِ ابتسامة(٢٣)

ولايبالى الشاعر بأى عذاب يلاقيه بسبب المعشوقة - الأرض ، فهو يفنى فيها، ويتغنى بمجدها الذى هو مجده، بل إنه يتحمل القتل، فهو الحياة له، ذلكم أن الموت يمثل العودة إلى رحم الأم - الأرض، وهذا غاية المراد :

كنتُ أعرفُ.. وأنا احتضنُ الرايةَ مِنْ منفىً لمنفى

انَّهم إنْ قتلوني مرةً واحدةً.. اولد فى عينيك الفا(٢٤)

لقد تمثل الشاعر المحبوبة - الأرض، امرأة يعشقها، ويتحد بها ويفنى فيها، كما يفنى الصوفى فى ذات الحق، تماماً كما صنع الشاعر الفلسطينى «**محمود درويش**» فى شعره كله، إذ تحل فلسطين محل المرأة - المحبوبة، المفقودة، التى يبحث عنها الشاعر بدأب ويعيش حزيناً مكتئباً، يغنى برغم ذلك على قيثاره، ولاتجف دموعه، ولاييأس من العودة إلى حضنها والتمتع برؤيتها واللقاء معها، ولكن شاعرنا الفيتورى، اختلف عن محمود درويش في التأثر بأسطورة أورفيوس، على نحو واضح فى كثير من قصائده .

فى ظروف النكسة العربية سنة ١٩٦٧م، كتب الشاعر محمد الفيتورى مجموعته الصغيرة «**معزوفة لدرويش متجول**» وهى تمثل تجربة الصوفي الملتزم بقضايا وطنه وهموم شعبه، الداعى للتقدم والرقى. وأول قصائد هذه المجموعة والتى تحمل عنوانها، وهى قصيدة صوفية، كأنما أراد الشاعر أن يصور فيها رحلة ذاك الدرويش في الطريق الصوفي، إذ ينتابه القلق والشك، مما يدفعه للتفكر فى وحدته، وضياعه وشحوب روحه، وهو كالمريد المتعلق بشيخه يريد أن يعرف، يريد أن يتذوق التجربة، يريد لطريقه ضياءً ونوراً، ويشكو من جفاف حياته، واقترابه من الموت :

قِنديلُ زَيْتيٌّ مبهوت، في أقصى بيتٍ في بيروتْ

أتألّقُ حيناً، ثُمَّ أرنّقُ ثُمَّ أموتْ(٢٥)

وينتقل الشاعر بقناعه من هذه الحالة اليائسة، وهذه الصورة المعبرة عن الصحوة، فربما كان الإحساس بالضياع وقرب النهاية دافعاً للانطلاق نحو الهدف، والوقوف على أول الطريق الصحيح، لذلك ينطلق الشاعر فى المقطع التالى، نحو مولاه، ويقترب منه، فلم يعد هناك حاجز بين الدرويش (المريد) والشيخ :

وَيْحِي.. وانا اتلَعْثَمُ نحوكَ يامَوْلايْ :

اجسّدُ احزانى.. اتجرّدُ فيكَ هلْ انا

يدكُ المدودة أم يديَ المدودة؟.. صوتكُ أمْ صوتي ؟

تبكيني أمْ ابكيكْ ؟

وفي المقطع الثالث، يكون الدرويش (قناع الشاعر) قد وصل إلى غاية الطريق، وصار قاب قوسين أو أدنى من حضرة المحبوب، صار فى حالة عشق، وفناء فى المحبوب، وغاب عن نفسه، فلم يعد يدرك وجوده، وبلغ غاية السعادة، لأنه أحس أنه سلطان العشاق، مثل **ابن الفارض**، الذى كان يتمايل وسط الجوارى فى بيت يملكه بالصعيد، ومثل المولوى (**جلال الدين الرومى**) فى رقصه الصوفى الرمزى، ومايصاحبه من موسيقى، ومايمثله من وحدة كونية، ورمز للتوحد والفناء، هذا المقطع من القصيدة يصور حالة الفناء، والعشق، وهذا التوحد مع المحبوب هو غاية الطريق الصوفي الذى سار فيه الدرويش من أول القصيدة :

فى حَضْرَةِ مَنْ أَهْوَى عبثتْ بي الأشْواقْ

حدّقتُ بلا وجهٍ ورقصتُ بلا ساقْ

وزَحَمْتُ براياتي وطبولى الآفاقْ

عشْقي يُفْنى عشْقي وفَنَائي استغْرَاقْ

ممْلوكُكَ.. لكنّي سُلطانُ العشّاقْ

وفى قصيدة «الجبل» يتوقف الشاعر عند لحظة اللقاء فى الحضرة، ويستخدم رمز «الجبل» وهو رمز صوفى، سبق أن توقفنا عنده في حديثنا عن **صلاح عبد الصبور**، والجبل هو المكان المقدس الذى تجلى الله لموسى عليه، فى **طور سيناء**، كما روى ذلك **القرآن الكريم**، وفى **التوراة** أن الله حينما ينزل على الأرض، فإنما ينزل على **طور سيناء**.[٢٦] ويمثل الجبل مكان اللقاء بين المبدع وإبداعه، مكان الشعلة المقدسة، مكان

السر، والاتصال مع منبع الإبداع والخلق، فهناك يلمس الشاعر السر، ويغيب عن الوعي كما غاب موسى عن الوعي (خَرَّ صعقًا) عند التجلى الإلهى، ويغيب الشاعر عن الوعي لأنه أصبح فى وعى أشد، أصبح وقد حل فيه مايبدعه، فلم يعد يدرى من هو، وماذا يصنع لكن هذه التجربة، ليست إلا ناراً يحترق بها السالك (الشاعر)، فلا يمر السارق - سارق النار المقدسة- بسلام، بل لابد للجبل أن يشتعل وأن تحرق النار من يجرؤ على السير نحو النهاية، أليست هذه هى النتيجة والمصير المشترك الذى لاقاه كل من واصل السير فى الطريق من طيور **العطار** فى **منطق الطير**، فحينمـــا وصلوا إلى **الحضرة** احترقوا جميعاً بنار **السيمرغ** (الحق) كذلك الشاعر هنا، يشتعل بنار التجربة، وكان لابد له أن يحترق :

اللّهَ يابيْروتُ للجَبَـــل

حينَ أضاءَ حَجَراً فحجراً..

ثُمَّ اشْتَعَلْ.(٢٧)

وفى **الإسكندرية** (سنة ١٩٦٦) كان الشاعر قد كتب قصيدة (**ياقوت العرش**) وهى قصيدة قناع أيضاً شبيهة بقصيدة **صلاح عبد الصبور** (**مذكرات الصوفى بشر الحافي**) ولاأقطع برأى فى سبق أحد الشاعرين للآخر، ولكن التشابه بينهما ظاهر جلى، فلابد أن أحدهما قد قرأ عمل الآخر وتأثر به .

وياقوت العرش هو خادم العارف بالله **أبي العباس المرسى**، وله ضريح مجاور لضريح شيخه بالأسكندرية، وفى قصيدة **«ياقوت العرش»** هو قناع لبسه الشاعر ليقول من ورائه مايحب أن يقول فى إطار هذه التجربة الصوفية الثورية التى ضمنها هذه المجموعة الشعرية، فبدأ القناع حديثه ببعض المواعظ عن الدنيا وعن القناعة، وفي المقطع التالى، يرد عليه محاور له، أو صوت آخر، يعارضه، مصوراً الأمر على خلاف مايتوهم هذا الفقير المخلص :

صَـدّقنـــي يا ياقـــوتَ العَـرْش

أنَّ الموتى ليسُوا همْ / هاتيكَ الموتى

والرَّاحةُ ليستْ / هاتيكَ الـراحـة(٢٨)

ويبدو ياقوت مريداً متعلماً، يحاور شيخه ومعلمه، فيبصره الشيخ إلى مايبدو من خلف السطح من حقيقة الإنسان، وأن القضـاة والفقهـاء يأخـذون بالظواهر ، أما أهل

الحقيقة، فما يشغلهم هو إنسانية الإنســان، ومايحمله من دلائل القدرة الإلهية، وما أودع فيه من قدرات وإمكانات :

لاتعجبْ يا ياقوتُ

الأعظمُ مِنْ قَدَرِ الإنسانِ هو الإنسان

فلا يجب أن يستسلم الإنسان لقدره، بل عليه أن يدفع عن نفسه ويجتهد ويقدم غاية جهده للوصول إلى حريته واستقلاله، والانتصار على ضعفه ومايلاقيه من مين واستغلال، وفى المقطع التالى يتوجه الخطاب من الشيخ إلى المريد أن يبحث عن عالم المعنى وعن المكنون، ولايأخذ بالظواهر، وفي ختام القصيدة لايملك المريد (ياقـــوت العرش) سوى البكاء، وقد صار حزنه كالجبال، ولايطيق حمله ، فيخاطب المحبوب :

يامحبــوبي لاتبكينــي

يكفيـــكَ ويكفينــي

فالحزنُ الأكبرُ ليسَ يُقَـال

وما أشبه ذلك بدعاء فريد الدين العطار فى «منطق الطير» «لقد جاوزتْ أحْزاني كلَّ حَدّ، فهبْني مَحفِلاً للمسرَّة، واشْملني بنورٍ يضيئُ ظُلْمتي، وكنْ مُعيني، ومعزِّيني في ذلكَ المَأْتَم»[٢٩].

وفى قصيدة (يوميات حاج إلى بيت الله الحرام) وهى قصيدة قناع أخرى، قسم الشاعر قصيدته إلي عدة مقاطع، جعل المقطع الأول منها تصويراً للرحلة إلى بيت الله الحرام، فيها يطلب الصفح والغفران، بما فى الرحلة من معانى الحب والوجد، والرغبة في لقاء المحبوب، وتحمل مشاق السفر والترحال من أجل ذلك الهدف :

قوافلٌ ياسَيِّدي قلوبُنَـا إليـك

تحجُّ كلَّ عام

هياكلٌ مثقلةٌ بالوَجْـد والهُيَـام[٣٠]

وعند الروضة الشريفة حيث قبر النبى محمد (ﷺ) يقف الحاج مبتهلاً، فى حضرة نور النبوة، خاشعاً داعياً، مهللاً ملبياً مكبراً، وفى المقطع الثالث يتوجه القناع - الحاج بالشكوى للنبى من أمته مصوراً حالها ومآلت إليه، ويستمر الشاعر فى المقطعين التاليين ليقدم صورة قاتمة لواقع الأمة، ومانالها من الهوان على أيدى اليهود :

ياسَيّدي : مُنْذُ رَدَمْنَا البحرَ بالصُّدُود ؟

وانْتَصَبَتْ مابيننا وبينكَ الحدود

مُتْنَا ...

ودَاسَتْ فَوْقنا ماشيةُ اليَهُود

والبحر رمز المعرفة الصوفية، يبحر فيه السالك فى الطريق نحو الحق، فإذا اجتازه كان على الجادة ووصل إلى حضرة الحق، والأمة بردم ذلك البحر قد حالت بين نفسها وبين الهدف المنشود، ويشير الشاعر إلي هزيمة سنة ١٩٦٧م، والمجد الذى أضاعته الأمة، والسقطة التى سقطتها، حتى أصبحت من الضعف والذلة والهوان، بحيث لم يعد لها إحساس بالضعة، ولم يعد في وجودها حرارة، ولاكرامة، ولاإرادة :

ياسَيّدي

علّمْتَنا الحُبَّ

فعلِّمنا تمرُّدَ الإرادة

هنا يبدو موقف الصوفي الثورى مكتملاً، فهو يدعو إلى الثورة ، وإلى القوة، قوة الإرادة، إلى جانب المحبة والطاعة، فهذه هى حرية الإنسان وكرامته بدونها لن يسترد مافقد من مجد وسؤدد، من طريف ومتلد، ولن يصنع مستقبله المنشود .

وما أشبه هذه الابتهالات، وهذه الوقفات التي أبدعها قلم الفيتورى فى مجموعة **«معزوفة لدرويش متجول»** بما صنعه الأديب الوجودى الصوفى الكبير **«أبو حيان التوحيدى»** فى كتاب **(الإشارات الإلهية)** بما يشملها من روح صافية، وبما فيها من نفس صوفي وسمو ورفعة نحو ذات الحق، تبلغ حد الوجد والفناء، فى ذات الحق، وتبقى مع ذلك بعيدة عن التهويمات والسكرات والشطحات، فما أقرب المتساكر بإنشاء هذه المواجيد إلي الصحو، أليس أن **«الصحو على حسب السكر، فمن كان سكره بحق، كان صحوه بحق»** كما قال القشيرى[٣١].

• • •

هوامش الفصل السادس

(١) محمد الفيتورى : الديوان ، الطبعة الثالثة، دار العودة، بيروت ، ١٩٧٩م، حـ١ ص٤٠.
(٢) د. منيف موسى : مقدمة ديوان الفيتورى جـ٢ ص٧ .
(٣) محمد الفيتورى: حول تجربتى الشعرية، الديوان جـ١ ص٣٤ - ٣٥ .
(٤) ديوان الفيتورى جـ١ ص١٩ - ٢٠ .
(٥) الديوان جـ١ ص١٤٧-١٤٨ .
(٦) الديوان : جـ١ ص١٥٠-١٥١ .
(٧) المصدر السابق ص١٥٢ .
(٨) المصدر السابق ص١٧٢ .
(٩) الديوان : جـ١ ص١٥٣ ومايليها .
(١٠) نفس المصدر ص١٧٣ ومايليها.
(١١) الديوان جـ١ ص٢١ .
(١٢) المصدر نفسه ص٢٠١.
(١٣) نفس المصدر جـ١ ص١٩٥ .
(١٤) المصدر السابق ص١٩٩ .
(١٥) راجع: د. محمد مصطفى هدارة: تيارات الشعر العربى المعاصر في السودان ص٣٩٦ ومايتلوها.
(١٦) راجع: بنعيسى بوحمالة: الرؤية الأورفية فى شعر الفيتورى ، مجلة فصول عدد ١، ٢ مجلد ٧، القاهرة ١٩٨٧م، ص١٢٩ .
(١٧) محمد الفيتورى: يأتى العاشقون إليك، ط١، دار الشروق، القاهرة، ١٩٩٢م، ص٥.
(١٨) الديوان جـ٢ ص١١٧ .
(١٩) الديوان جـ٢ ص١٢٢ .
(٢٠) نفس المصدر ص١١٧ .
(٢١) نفس المصدر جـ٢ ص١٣٧-١٣٨ .
(٢٢) نفس المصدر جـ٢ ص١٤٧ .
(٢٣) الديوان جـ٢ ص٤٢٤ - ٤٢٥ .
(٢٤) نفس المصدر جـ٢ ص٤٣٠ .
(٢٥) الديوان جـ١ ص٤٥٣ - ٤٥٥ .
(٢٦) راجع : العهد القديم، سفر الخروج، الإصحاح ١٩: ١ - ٢، والشهرستانى: الملل والنحل، تحقيق عبد العزيز الوكيل، مؤسسة الحلبى ، القاهرة د. ت ، حـ٢ ص١٧ .
(٢٧) راجع القصيدة كاملة في الديوان جـ١ ص٤٨٠ - ٤٨١ .
(٢٨) راجع القصيدة كاملة فى الديوان جـ١ ص٥٠٥-٥٠٩ .
(٢٩) فريد الدين العطار : منطق الطير ص١٥٤ .
(٣٠) راجع القصيدة كاملة في الديوان جـ١ ص٤٨٦-٤٩١ .
(٣١) الرسالة القشرية جـ١ ص٢٣٧ .

• • •

الفصل السابع

أدونيس

(كلُّ شيءٍ طَريق)



أدونيس

(كلُّ شيءٍ طَريق)

«اعرفُ أنَّ الطَّريقْ
لُغةٌ في شُعوريَ ، لا في المكانْ
لغةٌ في العُروقِ وفي نَبْضها، لغةٌ في السَّريرةْ
حيثُ تأتي المسافاتُ من أوَّل الرُّوح موصولةً بالبَرَيقْ،
ببريقِ الفُتوحاتِ والكَشْفِ والعابرينْ
في التُّخومِ الأخيرة»

"أدونيس"

● مـلأ أدونيس (علي أحـمـد سـعـيـد ١٩٣٠ -) الدنيـا وشـغل النـاس، منذ أصـدر ديوانه الـثـالث «**أغانى مهيار الدمشقى**» (١٩٦٢) ففيـه استطاع أن يخلق صـوته الخاص، وأن يمتاز بلغته الجديدة، وصوره المبتكرة، وعالمه الفريد.

ولكى نتوقف فى هذا الفصل عند **الرؤية الصوفية** فى شعره، لابد أن نشيـر بإيجاز إلى الملامح العامـة التى يتميـز بها أدونيس عن غيـره فى ثقافته، ورأى النقاد والشعـراء فيه، وتجديده، ومـا انفرد به من آراء ونظريات. فأدونيس شـاعر وكاتب وأستاذ جامعى ، وهو فى كل ذلك يحـاول أن يقدم رؤية للعـالم تتكامل عناصـرهـا، وتمثل كـتاباته شـعـراً ونثراً لبنات فى بناء هذه الرؤية.

وثقـافـة أدونيس الواسـعـة واضـحـة فى شـعـره ، ومـعـرفـة مـصـادر هـذه الثـقـافـة تعين كثيـراً على فهم هذا الشـعـر وفك مـغـاليقـه، وحل طلسـمـات الغـمـوض فـيـه، وهى ثـقـافـة تضـرب شرقـاً وغـربـاً، وتتعمق قـديمـاً وحـديثـاً، تجمع بين الكتـاب المقدس بعهديه القـديم والجديد، وبين الأسـاطير الشرقية واليونانيـة والشعر العربى على مدى تاريخه، والشـعـر الغـربى الحـديث، وبين الثـقـافـة الإسـلامـيـة والعـقـائد الشـيـعـيـة الإمـامـيـة ، والبـاطنيـة والقـرمطية، بل الهندية والفـارسيـة ، وكذلك الشـيـوعيـة المـاركسيـة، وأخـيـراً الفلسـفـة الصـوفـيـة. فـيـضـرب أدونيس فى فـجـاج الأرض بحثـاً عمـا يروق له من الفنون والآداب والعـقـائد ، لايلوى على شئ، وينبـغى لمن يحـاول أن يتبين الطريق إلى شـعـره وفلسـفـتـه الفنيـة، أن يعلم هـذه الحـقيـقـة، وأن يكون على ذكر بأهمـيـة الثـقـافـة المتنوعـة لفـهم هـذا

الشاعر، لأنه هو نفسه قد ملأ جوفه بهذه الروافد كلها، فلا مندوحة عن النبش تحت الأرض لمعرفة هذه الأصول والروافد.

ولايمكن أن تجتمع كل هذه العناصر الثقافية المتباينة، دون أن تثير تساؤلاً حول جدية الشاعر ، ووضوح رؤيته، وقبول الناس له من عدمه، ولقد اختلف الشعراء والنقاد حول أدونيس كما لم يختلفوا حول أحد من المعاصرين.

أما الشعراء فكثير منهم لايروقه مايقدمه أدونيس من محاولات لتجديد الشعر العربى المعاصر، فيرى **الدكتور خليل حاوى**، أن أدونيس إنما يلجأ إلى استغلال البراعة الذهنية في المضمون وصياغته، وهذا الأسلوب إنما يجانس شعر الانحطاط فى مجمل خصائصه، ويتهم أدونيس أنه نسخ معظم براعاته (فى كتابه مفرد بصيغة الجمع) نسخاً حرفياً عن مذهب **هنرى ميشو**[١].

ويقرر **صلاح عبد الصبور** أنه لم يفهم من كل دواوين **ادونيس** إلا قصيدة أو قصيدتين.[٢] وأما الشاعر العراقى **بلند الحيدرى** (وهو صديق لأدونيس) فيرى أنه بدأ بمحاولات جيدة للتجديد ، ثم اتجه للتنظير، فأسرته اللغة الواحدة ذات المقاسات المدروسة بدقة وعناية ، والمنسجمة مع نبرات صوته، وبقدر ماكان يبرز المنظّر ، وبقدر ما كانت لآرائه أهمية مثيرة، كان الشاعر الذى فيه يذبل[٣].

أما الشاعر **د. عبد العزيز المقالح** فيرى فى تجربة **أدونيس** من الجدية والأهمية، مايدعو للإعجاب والمدح، وعلى خلاف سائر من ذكرنا من الشعراء ، يقول عن كتابه (مفرد بصيغة الجمع) أنها علامة بارزة على طريق تكوين النص الشعرى الجديد، وأنها صيغة شعرية متفردة لم يكتب أحد من شعراء الحداثة فى مستواها، ولم يكتب هو نفسه فى هذا المستوى[٤].

أما النقاد فنختار من بينهم ناقدين، أولهما **الدكتور عز الدين إسماعيل** الذى يقول عن لغة **ادونيس** وتجربته الصوفية **«إننا بإزاء لغته لن نختلف، فلغته جديدة وبكر؛ لأنها تجتمع فيها لأول مرة كل ابعاد التجربة الصوفية الواقعية إذا صح التعبير، إنها تتولد نتيجة للحفر فى سراديب الواقع، إنها لغة تتجاوز قشرة الوجود إلى أعماقه، وليست الكائنات والظواهر الكونية فى منظور الشاعر إلا الحروف التى ينسج منها الوجود الكلى قصته».**[٥]، وبعد أكثر من عشر سنوات، يقرر الناقد **الدكتور إحسان عباس** أن **ادونيس** يخلق شيئاً جديداً دون ريب. فى الجزئيات والكليات من شعره ، حين يحدث علاقات ودلالات وصوراً تحمل وسمه وذاتيته.[٦] ومن النقاد الذين وجدوا فى صنيع

أدونيس تجديداً وإضافة الدكتور زكى نجيب محمود ، د. صبرى حافظ وغيرهما ، ولامجال هنا للاستطراد فى سرد آراء المناوئين لأدونيس والمؤيدين لاتجاهه، فهذه مجرد لمحة عن نظرة المعاصرين لما يقدمه هذا الشاعر من تجارب ومحاولات فى الشعر الحديث.

• • •

ينطلق أدونيس فى رؤيته للعالم من منطلق الثورة، ومهاجمة التاريخ، ومن الفكر الماركسى ، والعقائد الباطنية. أما الثورة عنده فهى دعوة للتجاوز والهدم، فهو يعيش «بين النار والطاعون» يدعو للهدم والتدمير عن أجل بناء جديد ، وربما الهدم من أجل الهدم ، هدم الماضى والتاريخ ، ومن أجل الخرق، خرق المقدس والشرعى، يقول:

نبنى مُلْكاً آخرَ ، جئنا
نُعْلنُ أنَّ الشِّعْرَ يقـينٌ
والخـرقَ نظـــام[٧]

وما يزال أدونيس يكرر دون ملل لعناته للتاريخ منذ ديوانه «أغانى مهيار الدمشقى» وهو دائماً يسخر من هذا التاريخ ويصوره فى أبشع صورة:

سَكِرَ التاريخُ في حاناتنـــا
هَو ذَا يخرجُ محْمولاً. شيوخٌ
وتماثيـــل نســـــاءٍ[٨]

والتاريخ مثل خرقة يجرفها الفرات، وهو صدأ يحاول الشاعر غسله، بل هو تابوت يحوى من بداخله من رجال وأطفال ونساء عرايا بلا سراويل ولا أغطية[٩].

ولكن أدونيس يحب من هذا التاريخ بعض وقائعه، وطائفة من رجاله، يراهم الأحق بالمدح، والثناء ، وينظر لهم نظرة حب وتقدير وعرفان، بل نظرة تقديس، أولئك هم الثوار فى رأيه، أنهم كانوا على خلاف مع هذا التاريخ، فوقفوا ضد تياره، وثاروا فى وجه الحكام، وحاولوا تغيير مجرى هذا التاريخ، وأهم هؤلاء الثوار هم القرامطة، وأصحاب ثورة الزنج، وحينما يزور أدونيس أمريكا، ويكتب قصيدته النثرية «قبر من أجل نيويورك» لاينسى أن يهاجم التاريخ العربى، مقرراً أن (الأسود لايحب العربى حين يذكر تجارة الرقيق)[١٠] أما القرامطة ، فيمثلون التاريخ العربى الحقيقى، بثورتهم ، فيجب أن نمحو ما سواهم من ذلك التاريخ ، وأدونيس يقدم «القرمطى» متحدثاً مختالاً مزهواً، بل متألها ، بينما يقف الشاعر أمامه مبتهلاً:

وقال القَرْمَطِـيُّ

أنا النُّورُ لاشكل لي

وقال

أنا الأشْكال كلهـا

سمعَ أدونيس ورفع ساعديْه تمجيداً[11]

و حينمـا يقبض علـى القرمطى وأصحابه، فيقتلون، تكون هذه الواقعة زهواً لهم ، كما كان صلب الحلاج زهواً له:

(«القَرْمَطِيُّ وأصحابُهُ في زَهْو التَّشْنيع   تُقطـع أيديهـم

وأرجـلهم وتُطـرح فى قواريـر النفـط   عظامهم خشبٌ

يُحرق   رؤوسهم تُنصب على الجسور...»)[12].

ويربط أدونيس بين **ثورة الزنج** وبين العقيدة **الماركسية** التى اعتنقها طويلاً، فآمن بالتغيير عن طريق الثورة ، ثورة الجماهير ، التى تمثلها **ثورة الزنج** فى التاريخ العربى، **والثورة البلشفية** فى التاريخ المعاصر. فيقارن بين **لنكولن** محرر العبيد فى **أمريكا**، وبين تراث هؤلاء الثوار، ويراه أحق بالاقتداء بهم:

«ويعلو صوتى: حرِّرُوا لنْكولن من بياض المرْمر ، من نيكسون،

وكلاب الحراسة والصَّيْد .

اتركوا له أن يقرأ بعين جديدة صاحب الزنج على بن محمد، وأن يقرأ الأفق الذى قرأه

ماركس ولينين وماوتسى تونغ[13]

وتمثل الشيوعية ، ولون شعارها الأحمر ، وكتاب عقيدتها، الأمل المنتظر لتحرير الإنســان :

ثمَّةَ كتابٌ أحمر صغير يصْعد[14].

وهو يمجد الثورة الشيوعية منذ ديوانه المبكر (أوراق فى الريح ١٩٦٠)[15] وينطلق من إيمانه بالشيوعية فى آرائه فى الحداثة والثورة، والتجاوز والهدم **«فالثورة التى يدعو إليها الفكر الماركسى تعنى تماماً كل هذه الأفكار السابقة، فهى تتناقض بكل تأكيد مع قيم الماضى بكل أشكالها، دينية كانت أو ثقافية أو فنية أو اجتماعية».**[16] والخـلاصة أن فلسفة أدونيس فى شعره ، هى فلسفة ثورية ، تدعو للتغيير والهدم:

ماجئتُ لألقي الخوف بل التغيُّر[17]

لقد اتخذ أدونيس من الهدم عبادة؟

أنا المتوثن والهدْمُ عبادتي[18]

وفى اتجاهه نحو الهدم لايقتصر أدونيس فى هجومه على التاريخ العربى السياسى، بل يهاجم الثقافةالعربية كلها، ويراها بلا ثقافة ، على حد تعبيره[19].

ويرتبط بهذا الملمح عند أدونيس، أعنى الرغبة فى التغيير والهدم، ملمح واضح، لابد من الإشارة إليه، ولو بايجاز هنا، ذلكم هو نرجسيته الظاهرة، وحديثه عن نفسه، فمنذ ديوانه الأول (قصائد أولى ١٩٥٧) يفاخر أدونيس بتفرده وقدرته وتطلعه نحو الأفق اللامحدود، فى صورة مبالغ فيها:

أمْشي وتمشي خلفيَ الأنجمُ

إلى غدِ الأنْجم[20]

ويمضى الشاعر فى ديوانه الثانى، على نفس الدرب، يزهو بنفسه، وتنتفخ أوداجه ، فهو الأحق بقيادة زمام الكون:

ما على الفجر لو ترسَّم خَطْوي

ما على الشَّمس، لو تسيرُ ورائي؟[21]

وفى ديوانه الثالث، يلبس الشاعر قناع مهيار، الذى يهدم العالم ليبنيه من جديد، وينال الهدم فى طريقه عالم السماء ، فيموت الإله، ولكن الشاعر يخلق من داخله إلها بديلاً:

يصْعدُ من أعماقيَ الإله

لربما ، فالأرضُ سريرٌ وزوجة

والعالم انْحناء[22]

وهذا الإلحاح على إظهار، بل تضخيم (الأنا) منذ بداياته الشعرية، سيكون له أثره فيما تصير إليه فلسفة الشاعر بعد، ولاسيما حينما يكتب عمله الطويل «مفرد بصيغة الجمع» الذى سوف نتعرض لمواضع كثيرة منه فيما يلي من هذا الفصل.

● ● ●

وإذا كان أدونيس قد انفرد من بين الشعراء العرب المعاصرين بملامح واضحة، منها ذلك الإصرار على معاداة الثقافة العربية في أغلب جوانبها، ومنها نرجسيته التى ذكرناها ، ومنها اختراعه لبعض الرموز كرمز عائشة، ومنها تأثره بالعقائد الشيعية والباطنية- وهو ينتسب للطائفة الشيعية فى سوريا ولبنان -، ومما انفرد به الاضطلاع باختيار مجموعة من روائع الشعر العربى، أصدرها بعنوان «ديوان الشعر العربى»، وقد تميز أدونيس إلى جانب كل ذلك باطلاعه المبكر على تراث الصوفية، اطلاعاً واسعاً، وتأثره بهذا التراث الصوفى، وهو متميز عن غيره أيضاً فى تأثره بهذا الجانب.

والملاحظة المبدئية التى نود أن نبديها هنا، أن ثراء العالم الشعرى عند أدونيس يتطلب من الناقد التركيز على جانب محدد من نواحى هذا الشعر. وإذا كان كل من درس أدونيس قد لمس فى شعره ، هذا الأثر الصوفى، ولم يتعمق فى دراسته ، على ما أعلم أحد من دارسيه ونقاده، فذلك راجع فى رأيي لسببين، هما : قدرة أدونيس الكبيرة على تمثل مايقرأ ويقتبس، فذلك قد أثر في خفاء هذه المؤثرات الصوفية وذوبانها في تيار الشعر عنده، كما أن ظروف تلك الدراسات التي اطلعت عليها حول شعر ادونيس قد حالت دون التعمق فى بحث هذه المؤثرات، إما لاتباع منهج نقدى لايكون من هدفه تقصى تلك المؤثرات، أو لأن الناقد يرتبط بما عرف وطالع من مصادر فيحاول أن ينسب مايراه من مؤثرات إلى تلك المصادر. ومن ذلك ماكتبه الدكتور **صبرى حافظ** فى نقده لديوان أدونيس « **وقت بين الرماد والورد (١٩٧٢)** » والمنشور بعد ذلك بعنوان «**هذا هو اسمى**» حيث يشير الناقد إلى تأثر أدونيس بالشعراء والفلاسفة من المتصوفين المسلمين إشارة مجملة ، ثم يركز على تشابه فلسفة أدونيس فى شعره مع فلسفة الشاعر الروسى «**فلا ديميرسولوفييف**» «**الذى يتخذ من قوة البصيرة الصوفية سبيلاً إلى إدراك جوهر الظاهرة الداخلى الكامن خلف حدود التجربة الحسية وإلى تلمس النار الإلهية المتقدة تحت قشرة المادة الهامدة... وهاهى لمحات من صوفيته المؤمنة بالحركة والتحول تتبدى لنا فى شعر أدونيس**»[٢٣] ولا نقطع بمعرفة أدونيس بهذا الفيلسوف الروسى من عدمه، ولكن الأحق أن يقال أن أدونيس قد آمن بالتحول أو التناسخ متأثراً بالفكر الشيعى والإسماعيلى الباطنى، كما تأثر بكتاب أوفيد Ovidius مسخ الكائنات، أو كتاب التحولات "Metamorphoseon" ولايستبعد أيضا أن يكون أدونيس قد تأثر بعمل الشاعر الألمانى « ريلكه » سوناتات إلى أورفيوس " Sonnetes to orpheus، فهو عمل يرتكز على فكرة التحول والصيرورة أيضا.[٢٤] فهذه المصادر يبدو أثرها واضحاً فى أعمال أدونيس العديدة، بخلاف ماخمنه الدكتور صبرى حافظ،

ويبدو أن كثيراً من النقاد، لم يكن على اطلاع كاف على المصادر الصوفية التى نشر كثير منها بأخرة، وأصبحت في متناول أيدينا الآن ، فذلك عذر نلتمسه لهم.

والحق أن البحث فى مصادر شعر أدونيس من أصعب مايكون على الدارس ، وبعض هذا البحث يدخل فى باب الأدب المقارن ، ومن ذلك مثلاً:

هل تأثر أدونيس بالشاعر الأمريكى **«والت ويتمان»**[٢٥] Walt Whitman وهل يمكن دراسة هذا التأثير على أنه بعض مايدخل فى رؤيته الصوفية؟ باعتبار أن **«ويتمان»** صاحب نزعة صوفية فى فنه ، ولاسيما قصيدته الطويلة **«أغنية نفسى»** Song of myself فقد كتب أدونيس عن ويتمان فى قصيدته النثرية الطويلة **«قبر من أجل نيويورك»** باعتباره النقيض لما عليه حال **أمريكا، ونيويورك** خاصة ، إذ هى المكان الذى عاش فيه **ويتمان**، الذى يمثل الروح ، **وتمثل نيويورك** المادة الجامدة الميتة ، كما يمثل ويتمان أيضاً الإنسان الذى سحقته **الراسمالية**، التى شدد أدونيس النكير عليها، من منطلق مخالف، ومن خندق **الماركسيه**، وأدونيس مسبوق بهذا التصور لمكانة **«ويتمان»**، سبقه **«لوركا»** وآخرون ، وبذلك نرى أن رؤية أدونيس لـ **«ويتمان»** يجب أن تدرس بعمق ومن زوايا عديدة ، لئلا يقفز الدارس إلى نتائج غير محكمة ولاتكون منصفة للشاعر فى ذات الوقت.

● ● ●

ينطلق أدونيس فى دعوته للتجديد فى الشعر، من منطلق القول بأهمية التجربة اللغوية والأدبية عند المتصوفة، واعتبارها التراث الحقيقى الذى يجوز، بل يجب ، على الشاعر الحديث أن يهتم بها ويأخذ عنها ويستفيد بما فيها من إبداع وما حوته من أفكار. ويطرح أدونيس أفكاره حول تجديد الشعر فى كتابه «مقدمة للشعر العربى» (صدرت طبعته الأولى فى سنة ١٩٧١م) ، فيدعو إلى مايسميه **«القصيدة الكلية»** وهى ليست قصيدة، بقدر ما هى **«نص»** أو **«كتابة»** ينتحى فيها أدونيس منحى بعض الأدباء والفلاسفة الفرنسيين المعاصرين فيما يصنعونه فى مجلة Tel Quel. حيث لايتقيدون بالأشكال التقليدية للنصوص (قصيدة - مسرحية- قصة) وإنما يجعلون من كل نص يكتبه الكاتب **«كتابة»**[٢٦] Ecriture ، فيقول أدونيس **«تتجه القصيدة العربية لكى تصبح ما أسميه «القصيدة الكلية» القصيدة التى تبطل أن تكون لحظة انفعالية، لكى تصبح لحظة كونية تتداخل فيها مختلف الأنواع التعبيرية، نثراً ووزناً ، بثاً وحواراً، غناءً وملحمة وقصة،والتى تتعانق فيها بالتالى حدود الفلسفة والعلم والدين . فليست**

القصيدة الجديدة شكلاً من أشكال التعبير وحسب وإنما هى كذلك شكل من أشكال الوجود»[٢٧] ولايدخر أدونيس جهداً فى سبيل الدعوة للهدم، هدم كل الحدود، والدعوة للرفض ، رفض كل موروث، والانقطاع عن كل ماهو متعارف ، ويدعو من خلال الإبداع إلى تبنى الإنسان، بكل مافيه من نقص وعيوب، بجحيمه وجنته، قوته وضعفه، شياطينه وملائكته، فهو يريد للإبداع أن يقتلع الإنسان ويرميه فى بوتقة الطاقة والتحول ، حيث لايعود له يقين غير الإنسان - الكل والكون.[٢٨] وفى دعوته لـ **«القصيدة الكلية»** يرى أدونيس أن القيم الشعرية القديمة لم تعد تغرى الشاعر الحديث، وأن عليه أن يتجاوزها، عليه أن يتجاوز مايسميه بالحكمة، وأخلاقية الحكمة ، والآخرة ، الزهد بالدنيا ، والنموذج، والشكل الثابت ومايسميه الزمن ، أو تعلق الشاعر بالماضى، ومحاولة تقليده والارتفاع إلى مستواه، والغنائية، فالغنائية فى الشعر العربى الجديد على مستوى التجربة الكلية، الإنسان و الكون ، إنها تتجه إلى أن تكون غنائية كونية! كما يدعو إلى تجاوز معنى الشعر ، بمعنى أن النثر اليوم يمكن فى بعض الحالات أن يعتبر شعراً ، فلم يعد الشعر شكلاً وإنما أصبح وضعاً أو حالة[٢٩].

هذا هو جانب الهدم فى **«بيان»** Manifesto أدونيس الشعرى ، أما جانبه الإيجابى ، أو مايدعو إلى الاستفادة منه والبناء عليه ، من التراث العربى، فإن أدونيس يركز على التراث الصوفى، فالقيم التى يضيفها الشعر العربى الحديث أو عليه أن يضيفها إنما يستمدها من التراث الصوفى العربى، فى الدرجة الأولى[٣٠].

لقد صار هذا **«الإعلان الأدبى»** بمثابة الوثيقة التى يعتمدها كثير من الشعراء العرب المعاصرين ، بديلاً لعمود الشعر العربى ، وهؤلاء الشعراء، هم مدرسة أدونيس الشعرية ، التى تتوزع على رقعة الخريطة العربية ، من الشمال إلى الجنوب ومن الغرب إلى الشرق ، منذ السبعينيات وحتى اليوم ، وإن نفى كثير من هؤلاء الشعراء معرفتهم بآراء أدونيس وتأثرهم بشعره ، وحاولوا التنصل من الارتباط بأفكاره. وسندرس بعض هؤلاء الشعراء فى الفصل التاسع من هذا الكتاب.

والآن نقف علي الجانب الآخر من **«بيان»** أدونيس؛ لنرى مايريد أن يوجه الشعراء المحدثين إلى التأثر به واحتذائه من نصوص التصوف، فقد حصر هو هذا الجانب فى الأمور التالية:

١ - تجاوز الواقع أو ما يمكن أن نسميه العقلانية: وهو يعنى بهذا المفهوم، الخروج على المنطق والشريعة، إلى مايناقضهما ، من الباطنية والإباحية، بمعنى إباحة كل شئ للحرية، كما يقول هو.

٢ - الحَدث الصوفي : بمعنى تخطى الزمن وقيوده ...

٣ - الحرية : وينقل أدونيس تعريفا للحرية من رسالة **القشيرى** «الحرية هى ألا يكون العبد تحت رق المخلوقات، ولايجرى عليه سلطان المكونات» وواضح أنه يتجاهل فى قراءة هذا التعريف ، معنى إسقاط التدبير كما عبر عنه ابـــن **عطاء الله السكندرى**، وهو المعنى الذى يرمى إليه القشيرى فى هذا التعريف.

٤ - التخييل .

٥ - للانهاية : أو المطلق الذى نتطلع إليه.

٦ - عنى الحياة والموت: ويزعم أدونيس فى تفسيره لهذا المفهوم، أن السلفية الإسلامية التقليدية ترى أن الموت نهاية ، وأن الصوفية هى التى أعطت للموت معنى الأبدية والاتحاد بالمطلق ، وهذا التفسير ليس إلا ترديد لتفسير المستشرقين لكلام الحلاج وسواه من الصوفية المسلمين.

٧ - الإنسان الكامل: يقول أدونيس عن مفهوم **الإنسان الكامل** (ربما يمكن أن نقابلها بفكرة **الإنسان الكلى** فى **الماركسية الشيوعية**)[٣١] . فى هذه النقطة يظهر بجلاء مدى خلط أدونيس وخروجه كلية على تصورات الصوفية الإسلامية، فلا هو يقول بالحلول ، والاتحاد ، ووحدة الشهود وغيرها من المفاهيم التى قال بها **الحلاج والشبلى وأبو يزيد** وغيرهم من متصوفة الإسلام من **العرب والفرس**، ولا قال **بالوحدة الوجودية**، أو وحدة الوجود كما تصورها ابن عربى فى كتاباته ، وكما أسس لها وأفاض فى شرحها ، فى مذهب روحى متكامل، إنما الواضح أنه يقول بلون من **وحدة الوجود المادية** ، فالماركسية- الشيوعية، مذهب مادى إلحادى ، يتناقض كلية مع مقولات المذاهب الدينية، ومع مذهب وحدة الوجود الروحى، الذى يثبت إلهاً للكون، على نحو من الأنحاء وأما مايثبته أو مايزعمه أدونيس من ربط بين «الإنسان الكامل» فى الإسلام وبين الشيوعية، إنما يوضح مادية توجهه، ونحن لانطالبه بأن يكون متصوفاً مؤلهاً ، ولكنا نعترض على الخلط والتشويه، الواضح هنا.

• • •

والآن هل آن لنا أن نسأل هذا السؤال : **هل صار أدونيس ناقداً يكتب النظريات، وصار الشعراء يتبعونه ، فنستطيع أن نأخذ كلامه ونطبقه على شعرهم؟ أم هل كتب هو شعراً تنطبق عليه هذه «النظرية» التى سماها «القصيدة الكلية»؟.**

قلنا إن أدونيس قد صار له أتباع كُثْر من الشعراء المحدثين، وقد تأثروا بكتاباته النظرية، كما تأثروا بشعره ، ولن نتوقف عندهم هنا، وإنما سنحاول أن نعرف ماذا فعل أدونيس فى شعره هو ، فلقد كتب أدونيس **«نصاً»** طويلاً أصدره فى سنة ١٩٧٥ بعنوان **«مفرد بصيغة الجمع»** وقد استغرق من الشاعر ثلاث سنوات لكتابته، وصار هذا «النص» هو نموذج **«القصيدة الكلية»** التى دعا إليها الشاعر، وقد تعددت بل تباينت الآراء حول هذا العمل، وقد أشرنا من قبل إلى بعض هذه الآراء ، ولقد صدر فى **بيروت**، كتاب كبير للصحفى **جهاد فاضل**، يلوح أنه كان رداً على أدونيس وأتباعه، وهو كتاب **«قضايا الشعر الحديث»**(٣٢) وفى هذا الكتاب حرص الكاتب على طرح هذا السؤال على أغلب من حاورهم من الشعراء والنقاد: ما رأيك فى كتاب أدونيس الأخير؟ وهو يعنى «مفرد بصيغة الجمع» وكانت إجابة البياتى مثلا **«لم أستطع قراءته، فقد قرأت سطرين منه ورميته جانباً؛ لأنه ليس بشعر ولا بنثر، بل هو جنس ثالث هجين ، مفكك ، ليس فيه صورة أو فكرة أو تجربة، ويدل على أن كاتبه مصاب بمرض يستعصى شفاؤه»**(٣٣).

وبعيداً عن رأى **البياتى** ومن وافقه من المعارضين، وعن آراء المؤيدين المشجعين أيضا كالدكتور **عبد العزيز المقالح** ، وهو شاعر وناقد ، وقد ذكرنا رأيه فيما سبق، نسأل: **ماذا قدم أدونيس فى كتابه هذا؟**

يقع هذا العمل ، بين أعمال أدونيس ، فى نهاية الجزء الثانى من أعماله الشعرية الكاملة (جـ٢ ، ص٤٩٥-٧٢٦) وقد أخره الشاعر برغم أنه قد صدر قبل عملين آخرين هما (القصائد الخمس) ، و (المطابقات والأوائل) فقد جعلهما قبله فى الترتيب فى الأعمال الكاملة (جـ٢، ص٣١٣ -٤٩٤) والمطابقات والأوائل، مخالفة لنظرية أدونيس فى «القصيدة الكلية » ففيها قصائد قصيرة جداً ، تكاد تكون تلغرافية، أو «توقيعات» لا تتعدى المقطوعة منها عدة أسطر، بل بضع كلمات.

أما **«مفرد بصيغة الجمع»** فهو عمل طويل، قسمه الشاعر إلى أربعة أجزاء، وجعل لكل جزء عنواناً، فالأول منها عنوانه **«تكوين»** والثانى **«تاريخ»** والثالث **«جسد»**، والرابع **«سيمياء»** ولايعنى هذا التقسيم وهذه العنوانات الفرعية أن هذا العمل، يشبه الأعمال

الدرامية والروائية من حيث توافر الصراع أو العقدة والحل أو غير ذلك من الخصائص التى تميز هذه الفنون والأنواع الأدبية عن القصيدة الغنائية. ولاشك أنه يتسم بالتركيب، ويزعم الشاعر أن هذا النص إنما هو خروج من «قصيدة النثر» إلى «ملحمية الكتابة»[٣٤]. إن هذا العمل ليس قصيدة، لا غنائية ولاملحمية، وإنما هو مزيج يسميه الشاعر : شكل من الأفق الكلامى المتحرك يتسع لاحتضان عناصر كثيرة ، ويرى أدونيس أن لهذه الكتابة أصولاً فى التراث الشعرى العربى، بينها تمثيلاً ، لا حصراً «الإشارات الإلهية» «لأبى حيان التوحيدى»[٣٥].

والإشكالات التى يطرحها هذا النص على الناقد - سواء أراد أن ينظر إليه نظرة كلية ، أم وقف عنده وقفة تحليلية - كثيرة ، بدءً بالعنوان ، وماذا يقصد الشاعر بالمفرد وماذا يقصد بالجمع فى هذا العنوان؟ هل المفرد هو الواحد، أو الإنسان ، أو الشاعر نفسه؟ وهل الجمع هو العالم ، هو الكون؟ وهل معنى ذلك أن الشاعر يؤمن بوحدة الوجود، وأى وحدة وجود؟ هل هى وحدة الوجود الدينية الروحية التى قال بها ابن عربى؟ أم هى وحدة الوجود المادية، التى تؤله الطبيعة نفسها؟

إن أصحاب وحدة الوجود المادية يناصبون الأديان العداء، فمنطق مذهب وحدة الوجود يقضى القضاء التام على كيان أى دين منزل، ويضيع معالم الألوهية بمعناها الدينى الدقيق، أما ابن عربى ، فبرغم أنه ناصب أهل الظاهر والفقهاء العداء ، وجعل اتباع الدين فريقين: خاصة وعامة ، فإنه آمن بدين يمتاز بنزعة روحية عميقة، وفى خلال ذلك لم يتعرض للأديان السماوية بسوء، بل جمع بينها جميعاً فى صعيد واحد مع دين الطبيعة الوثنية وجعل من مجموع ذلك كله ديناً ، سماه دين الحب:

لَقدْ صارَ قلْبى قابلاً كلَّ صورةٍ ... فمرعىً لغزْلان وديرٌ لرُهْبَانِ
وبيتٌ لأوثانٍ وكعبةُ طائفٍ ... وألواحُ توْراة، ومصحفُ قُرآنِ
أدينُ بدينِ الحبّ أنَّى توجَّهَتْ ... ركائبهُ ، فالحبُّ ديني وإيماني[٣٦]

ويرى الدكتور أبو العلا عفيفى أن ابن عربى يحاول بكل ما أوتى من قوة وحيلة فى الفكر أن يبقى على معنى الألوهية فى مذهبه.[٣٧] أما أدونيس الذى يزعم أيضاً أنه صار قابلاً للتحول قادراً على تقبل كل صورة، مثل ابن عربى تحديداً[٣٨]. فإنه لايتقبل الصورة الدينية ، لاسيما الأديان السماوية اليهودية والمسيحية والإسلام، إنها بالنسبة له سجن قد أحكم غلقه على من فيه ، وهو رجل لايقبل إلا الحرية، فكيف يرضى بالسجن مستقراً ومقاماً:

ورايتُ سجنا يُقالُ له موسى   وقيلَ بولس   وقيل مُصْطفى

فيه أشْخاصٌ يبكون   تسيلُ عيونهم جَداول..[٣٩]

ويقول أدونيس فى موضع آخر :

ليْست الأرضُ هي التائهة

بلْ ضبابةٌ سَمّوْها السَّماء[٤٠]

وإذن فأدونيس، إذا كان يؤمن بوحدة الوجود- وأظن أنه يؤمن بها على نحو من الأنحاء ، وعلى وجه لايكتمل حتى يصير فلسفة واعتقاداً - فإنها وحدة الوجود المادية، ولقد سبق أن ذكرنا كلامه على «الإنسان الكامل» وكيف ربط بين هذا المفهوم، وبين الماركسية، وهى مذهب مادي إلحادي ، ومعاد للأديان جميعاً عداءً سافراً.

فإذا انتقلنا من العنوان إلى بداية النص ، ومفتتحه فى الجزء الأول (تكوين) وجدنا الشاعر يبدأ كلامه على هذا النحو:

أ- تخطيطات   -١-

لمْ تكن الأرضُ جَسَدا   كانتْ جُرْحا

كيفَ يمكنُ السفر بين الجَسَدِ والجُرْح

كيفَ تمكنُ الإقامة؟

أخذَ الجرحُ يتحولُ إلى أبوين والسؤال يصيرُ فضاءً

اخرجْ إلى الفضاء أيُّها الطفل

خرجَ عليٌ[٤١]

ويكرر الشاعر هذا المقطع مع تغيير بعض الكلمات فى بداية الجزء الثانى من النص (تاريخ)[٤٢]، وفى الجزء الثالث (جسد) يعيد كتابةنفس المقطع على النحو التالى:

لم تكن الأرض جرحاً

كانتْ جسداً   كيفَ يمكنُ السَّفَرُ بين الجرح

والجَسَد

كيفَ تمكنُ الإقامة؟[٤٣]

و يعود فى الجزء الرابع من النص (سيمياء) ولكن ليس فى مطلعه، بل فى الفقرة الخامسة منه، ليكرر هذا المقطع بصورته المذكورة فى المقطع الثالث[٤٤].

لقـد وضع الشـاعـر عنوان «تخطيطات» فى بداية هذا المقطع فى الجـزء الأول من النص، بما يوحى أنه إنما يصنع فى نصـه مايعادل «العالم» فى بنائه، من مبدئه ، أى أنه يتـحـدث عن الخلق، خلق العـالم ، فـلابد له من بداية ونظام، وبنـاء يسلم إلـى «صـورة» كاملة. فهل أراد الشاعر ذلك؟ وهل فعله؟

إن الحديث عن الأرض والجـرح (=الفتق- الشق) لايعدو أن يكون معـارضـة لما جاء فى القـرآن «..أَنَّ السَّمَٰوات والأرْض كانتا رَتْقاً فَفَتَقْنَاهُمَا»[٤٥]. وهـذه هى بداية الخلق ونشأة الكون ، كما صورها القـرآن، وقد اعتاد المؤرخون القـدماء أن يبدأوا كتبهم بقصة الخلق هذه. وبدأ بها الكتاب المقدس، فى سفر التكوين من العهد القديم.[٤٦] ويتـفـق القـرآن الكريم مع سـفـر التكوين من التـوراة فى أن الله خلق السمـوات والأرض أولاً ثم خلق آدم ثم حـواء على هذا الترتيب. أما الكوزموجـونيا Cosmogony (تفسـيـر منشـأ الكون) والأنثرويوجونيا Anthropogony (تفسير منشأ الإنسـان) التى قدمها أدونيس فى هذا المقطع فـهـو يخـالف القـرآن والكتـاب المقـدس من وجـهين: الأول أنـه يذكـر أرضـاً ولايذكر سمـاءً ، والثاني : أنه يذكر طفلاً هـو عليّ، ولايذكر رجـلاً، فآدم فى القـرآن كما فى الكتـاب المقـدس خلق مكتمل الرجـولة لا طفـلاً، ومنه خلقت حـواء امـرأة كـاملة الخلق أيضاً. أمـا مـاقـدمـه أدونيس هنا فهو متـأثر فيـه بمصـدرين محـتملين، الأول: المصدر الأسطورى، والثانى : المصدر الصوفى.

أما المصدر الأسطورى فيـمكن أن نعتمـد على «أوفيـد» Ovideus فى كـتـابه «مـسخ الكائنات»، ففى الكتـاب الأول من مؤلفه تناول «أوفيد» قصة نشـأة الكون وخلق الإنسان، والحق أنه لم يختلف كثيراً عن قصة الكتاب المقدس لمنشأ الكون ، وقصة الطوفان (فى القرآن والكتاب المقـدس) ، فعند أوفيد هناك العمـاء الذى كان قبل أن تكون أرض وتكون سماء، وجاء الإلـــه ففصل بين الأرض والسماء وبين اليابسة والماء[٤٧] . وليس فى نص أدونيس أثر لهذا التفسـير أمـا خروج الطفل من الجـرح الذى أخذ يتحـول إلى أبوين فى نص أدونيس ، فإننا نلاحظ مثيلاً له عند «أوفيد» فى روايته لأسطورة أدونيس Adonis (تموز) «حيث يروى أن «مُورْهَا» التى حملت «بأدونيس» سفاحاً من أبيها «سينيـراس» قد وجدت نفسـها موزعـة بين رهبة الموت ، والنفور من الحياة فدعت الآلهـة أن يمسخـوها كائنا آخر تمتع عليه الحياة والموت معاً فاستجابت لها الآلهة، فمسخت شجرة، وكان الجنين مايزال فى جوف «مورها» فظل مكنوناً فى جوف الشجرة، فلما آن موعد ولادته، انشق الجـذع وخـرجـت من خلل اللحـاء ثمـرة تنبض بـالحـيـاة وتصـرخ صـراخ وليـد قـد

أَهَلّ[٤٨]. فإذا كان الوليد الذى خرج من الشق (= الجرح) فى الأسطورة هو أدونيس (تموز) فإن الطفل الذى خرج من الجرح (=الشق - الفتق) فى النص هو علي (=على أحمد سعيد= أدونيس) الشاعر ، فميلاد الشاعر هو المقصود، وهو أيضاً ميلاد العالم ، وهكذا قال أدونيس:

أنا العالم- مكتوباً[٤٩]

وإذن فأدونيس يتحدث هنا عن نفسه لاعن الكون والإنسان، وعن الخلق الشعرى لاخلق العالم وما الفرق؟! إن عالم القصيدة عالم مواز للعالم الفيزيقى، و «خلق» القصيدة هو خلق مواز «للوجود» ، هكذا يقول النص على طريقة أدونيس:

ابدأ،
اخرجْ إلى الفَضَاء أيُها الطِّفـــل
في البـــدْء كان الهَبَـــاء
انفتحتْ فيـــه الأشكالُ والصُّـوَر
حـوَّاء تنـــزلُ في حـــوْضٍ
تسبحُ
فـي
مَنـيَ
القَمَر
قالتْ : الجسدُ الحروفُ والدَّمُ الكتابة[٥٠]

أما المصدر الآخر المحتمل فهو المصدر الصوفى، فالصوفية أيضا يبدأون كتبهم بالحديث عن قصة الخلق، كما صنع فريد الدين العطار فى «منطق الطير»[٥١] ، وكذلك ابن عربى فى «الفتوحات المكية»، وعمله هو الأهم من هذه الناحية، ولذا سنتوقف عنده، فقد قص ابن عربى قصة الخلق فى مطلع كتابه، ولكنه خالف الرواية المعتادة فى نقطة أساسية منطلقاً من رؤية فلسفية منطقية من ناحية ، وليتسق مع مذهبه فى نفى الثنائية نفياً قاطعاً من ناحية أخرى، فيرى أن الله لم يخلق العالم ، بمعنى إيجاده من عدم، بل أوجده عن عدم، أى أظهره بالفعل بعد أن كان موجوداً مقدراً (فى طور الكمون)[٥٢] . وهو يرى - كما يرى سائر الصوفية ولاسيما المتأخرين منهم - أن محمداً (ﷺ) باعتباره حقيقة وجودية ، أو مايعرف بالحقيقة المحمدية، هو أول الخلق،

مستنداً إلى حديث متداول بين الصوفية هو قوله (ﷺ) «كنت نبياً وآدم بين الماء والطين» وهو حديث صحيح رواه الشيخان .. وقد ضمن ابن عربى هذا الحديث فى قوله مخاطباً الحق ، فى إشارة إلى «محمد»:

وجَعَلْتَهُ الأَصْلَ الكَرِيمَ وآدَمُ مَا بَيْنَ «طِينَةِ خَلْقِهِ والمَاء»[٥٣]

ويروى ابن عربى قصة الخلق فى «خطبة الفتوحات المكية» على الترتيب التالى:

١ - غَمَسَ قلم الإرادة فى مِدَادِ العلم.

٢ - فكان أول اسم كتبه فى ذلك القلم الأسمى دون غيره من الأسماء : أنى أريد أن أخلق من أجلك - يا محمد - العالم الذى هو ملكك.

٣ - فخلق الماء - سبحانه - بَرَدَةً جامدة...

وهكذا يتوالى الخلق ، فيخلق الله العرش ثم ينصب الكرسى ، ثم استوى على العرش، ثم يعود ابن عربى فى روايته إلى الغموض والإلغاز والرمز فيقول: «فأرسل النفس ، فتموج الماء من زَعْزَعِهِ وازيد، وصوت بحمد الحمد المحمود الحق، عندما ضرب بساحل العرش، فاهتز الساق وقال له : أنا أحمد! فخجل الماء ، ورجع القهقرى يريد ثبجه، وترك زَبَدَه بالساحل الذى أنتجه ، فهو مخضة ذلك الماء الحاوى على أكثر الأشياء»[٥٤] هنا غموض يبلغ حد الإبهام ولابد له من التأويل، فقد خاطب محمداً أولاً، ثم يظهر أحمد بصوته من اهتزاز الساق «الذى هو مخضة الماء، الذى منه خرج العالم»[٥٥]. قد يكون محمد = الحقيقة المحمدية ، وأحمد = النبى محمد (ﷺ) .

ولكن هذا قد يتنافى مع مبدأ وحدة الوجود الذى ينفى الثنائية، فمذهب وحدة الوجود لايقبل الثنائية، ولكن ابن عربى يحاول جاهداً أن يظهر فى كلامه مايرضى ظاهر الدين (هناكَ رَبٌّ وعَبْد) وحقيقة مذهبه ألا فرق بين الحق والخلق، فالوجود الحقيقى هو وجود واحد، وهو وجود الحق ، والعالم ظل له. ابن عربى فى كل مؤلفاته يقول ذلك ولايقوله. وأنا لاأستبعد أن يكون لذلك كله تأثير فى عمل أدونيس «مفرد بصيغة الجمع» وإن كان أدونيس لايؤمن بوحدة الوجود الروحية كما بينا فيما سبق.

وقد ربط ابن عربى بين الهباء (أصل العالم) وبين الحقيقة المحمدية ، ثم ذكر «علي ابن أبي طالب» قال « فلم يكن أقرب إليه (تعالى) قبولا فى ذلك الهباء، إلا حقيقة محمد - ﷺ - المسماة بالعقل فكان سيد العالم بأسره ، وأول ظاهر فى الوجود ، فكان وجوده من ذلك النور الإلهى ، ومن الهباء، ومن الحقيقة الكلية ، وفى الهباء وجد عينه ، وعين العالم من تجليه، وأقرب الناس إليه على بن أبى طالب..»[٥٦].

والحقيقة المحمدية في مذهب ابن عربى ومن سبقه ومن تلاه من الصوفية تساوى الإنسان الكامل ، فكأنه هو المظهر الكامل للذات الإلهية والأسماء والصفات... والحقيقة المحمدية (عند ابن عربى) تساوى القطب عند الصوفية وتساوى الإمام المعصوم عند الشيعة والإسماعيلية والقرامطة، أى أنها المحور الذى يدور عليه «العالم الروحانى»(٥٧) . والإنسان الكامل، هو الكلمة المحمدية والاسم الأعظم ، وهو "الكلمة" "The Logos" ويمتاز الشيعة بالأهمية الخاصة التى أعطوها لعلي(٥٨).

أما أدونيس - وهو شيعى- فيؤمن بالفكر الباطنى، وهو يمجد القرامطة كما ألمحنا فيما سبق، وغلاة الشيعة يقولون بألوهية «علي بن أبى طالب» من قديم، فلقد رصد «أحمد بن حنبل» هذا التصور عندهم منذ زمانه فقال: كان ابن «لهيعة» شيخاً احمق ضعيف العقل ، وكان يقول علي فى السحاب ، وكان يجلس معنا فيبصر سحابة ، فيقول هذا علي قد مر فى السحاب(٥٩). وكان بيان بن سمعان التميمى (من الشيعة) يقول فى تفسيره قوله تعالى ﴿ هَلْ يَنظُرُونَ إِلاَّ أَن يَأْتِيَهُمُ اللَّهُ فِي ظُلَلٍ مِّنَ الْغَمَامِ ﴾ أراد به عليا فهو الذى يأتى فى الظلل، والرعد صوته ، والبرق بسمته(٦٠).

هذا التصور للإنسان الكامل أو الإنسان الإلهى، والإله الإنسانى ، الذى نجده عند الصوفية ، وعند غلاة الشيعة، قد حاول كثير من المعاصرين أن يطوعوه لأفكارهم ، وقد حاول أدونيس أن يدلى بدلوه فى هذا الشأن فقال «يبحث الصوفى عن ذاته ، وليس نبع الحياة، إلا ذاته الحقيقية ، إنه الذات الواعية الكاملة . وتحقيق هذه الذات العليا مشروط بتحويل «الأنا» الجزء المغترب فى الذات ، والذى يعاش بوصفه «غريباً» وفى نهاية الرحيل تنتهى «الغربة» ويصبح الصوفى واحداً ، إنساناً كاملاً ، وهنا تتم الوحدة - وحدة التماهى بين هذا الإنسان الكامل والوجود الأحد : الذات (الأنا) تصبح الهو : أى الله»(٦١) ، هل هذا التفسير هو «معنى» قوله فى «مفرد بصيغة الجمع»؟:

أن ا

منفيَّةٌ بقوةِ الحضور

كالهواء

وهي هي

كل شيءٍ يتغير وتبقى

أن ا = أن ا (٦٢)

الحق أننا حينما نحاول أن نتوقف عند مفهوم «**الإنســان الكامل**» وكيف تأثر به أدونيس في شعره ، ولاسيما في نصه هذا أعنى «**مفرد بصيغة الجمع**» سنجد أنفسنا أمام عدة مؤثرات، منها المصدر الصوفى والمصدر المسيحى أعنى «**رؤيا يوحنا اللاهوتى**» الواردة فى نهاية العهد الجديد، وغيرهما من المصادر ولاسيما المصدر الأسطورى.

ففى مشهد يشبه الحلم - الرؤيا- قسمه أدونيس إلى ثلاثة أجزاء سمى كل جزء منهــا «**هيــكلاً**» ، فى الهيكل الثانى، امرأة تلد صبياً يكتب له أن يحكم العالم بيد من حديد، وهو مشهد يشبه مشهد المرأة المضطهدة المتسربلة ، تلكم المرأة الكاملة «**التى تلد «الإنســان الكامل**» الذى يوصف بأنه «**ابنا ذكراً عنيداً أن يرعى جميع الأمم بعصاً من حديد**»[٦٣] ثم يحدث ما يشبه «**القطع**» فى المشهد على طريقة السينما ، ونرى مشهداً من مشاهد الحكم الدكتاتوري الذي يمارسه ذلك الصبي:

يامر

اجمعوا حطبَ الجبال والنّواحى   كدّسوه قباباً ومنائرَ ومنابر   على

جوانب الأودية والتّلال   اجمعوا النفط ومن يلعبون به   اعملوا من

الشمـوع مالا يُحـصى   صيدوا الغربان كلهّا وماتَرَون من الطيـور

اجعلـوا فى أرجلها النفط   أرسلوها لتطير فى الهواء   ليصير الفضاء كله

نارا

ولنْ يجْسرَ احد انْ يكلّمه

سيقال : اعتراه الجنون و / او

يوجعه قلبه[٦٤]

فى هـذا المشـهد، يصنع الشاعر « **محاكاة موازية** » Pastiche، لقصة النبىّ **إبراهيم الخليل** (عليه السلام) مع النمـرود، الذى قال- فى حجاجه مع الخليل إبراهيم (عليه السلام) ﴿ أَنَا أُحْيِي وَأُمِيتُ ﴾[٦٥] ، وكان **إبراهيم** قد حطم **الأصنام** التى يعبدها قومه، فجمعوا حطباً وأشعلوا ناراً ثم قذفوا إبراهيم فيها لكن الشاعر استبدل بالأصنام النفظ ومن يلعبون به، وانتصر أدونيس لهذا الحاكم الجبار إذ جعله المعبود الأوحد، الذى تسجد له وحده الفيلة، ليجعل من المشهد إدانة لأصنام العصر الحاضر وهو لم يكتف بتدمير الأصنام، لكنه أراد أن يشعل الأرض ناراً ، ويجعل فى السماء محرقة كذلك!

قراءة أخرى لهذا النص تجعل «الفاعل» فيه هو «الإنسان الكامل» أو الإله الإنساني الذى يتصوره «أدونيس»، ولكنه ليس النمرود ، بل هو «عليّ» فيقرأ النص على النحو التالي:

يأمر علي اجمعوا حطب الجبال ... الخ

والإشكال الذى يواجه هذه القراءة أن هذه الكلمة «على» سوف تقرأ مرتين، مرة على أنها اسم علم هو «علي» ومرة على أنها حرف جر، وقد أتاح أدونيس فرصة لهذه القراءة بكتابة الجملة على هذا النحو: إذ كتب الفعل المضارع فى أقصى يسار الصفحة فى السطر الأول ثم كتب كلمة «على» فى أقصى يسار السطر الثانى وترك عن يمينها فراغا مع أنها متصلة بما قبلها ، وقد لجأ أدونيس لما يسمى «فضاء النص» مما يتيح عدة قراءات للنص بوضع أسهم أو ترك فراغات بيضاء.[٦٦] وقراءة النص السابق على النحو المذكور، تجعل «علياً» ذلك الغاضب المنتقم الذى يحطم ويحرق وتسجد له الفيلة وحده، ولايجسر أحد أن يكلمه ، كما أن من أوصافه (وكان له وحده البحر ، وخزائن الريح) وهذه السمات ، أعنى تحطيم الأصنام ، وامتلاك البحر ، وخزائن الريح ، هى من الأسماء التى أطلقها الشيعة (الغلاة) على الإمام على بن أبى طالب فى سبيل تأليهه فى «خطبة البيان» المنحولة عليه ، ويقابلها فى تلك الخطبة (أنا ساحر البحر - أنا محرك العواصف - أنا مكسر الأصنام)[٦٧].

وفى نص أدونيس تداخل بين صورة الصبى الذى يحكم بعصاً من حديد، وعلي الذى يحطم الأصنام ويمتلك الريح والبحر، والصورة الأولى مأخوذة من «رؤيا يوحنا اللاهوتى» ، والثانية مأخوذة من نص «خطبة البيان» ، وقد سبق للمستشرق الفرنسى (لوي ماسينيون) أن ربط بين تصور الشيعة لعلي فى «خطبة البيان»، ورؤيا يوحنا اللاهوتى فى بحثه «الإنسان الكامل فى الإسلام وأصوله النشورية» فقال أن الشيعة قد استعانوا بهذه «الرؤيا» فى تصورهم للإنسان الكامل[٦٨].

وهكذا يتشابه الانسان الكامل الذى «صوره» أدونيس هنا مع «صورته» عند الشيعة فى خطبة البيان ، وفى تصورات الإسماعيلية والباطنية للقطب والإمام المعصوم، وليس هذا هو الموضع الوحيد فى شعره ، الذى تلقانا فيه صورة «على» على هذا النحو بل هى صورة مطردة فى شعر أدونيس، ومن ذلك قوله:

وعليٌّ لهبٌ

ساحرٌ مشتعل في كلّ ماء

عاصفاً يجتاحُ - لمْ يترك تراباً أو كتاباً

كنسَ التاريخ غطّى

بجناحيْه النهار(٦٩)

والصفات المذكورة هنا مرادفة للأسماء التى أطلقها الشيعة على «على» ومنها: أنا شهاب الإحراق (= لهب) وأنا ساحر البحر (= ساحر) ومفجر الأنهار (= مشتعل فى كل ماء) وأنا محدث الشتات (= كنس التاريخ) ، وقال أدونيس أيضا:

عليٌّ أبَدُ النار والطفولة(٧٠)

وأبد النار (= **شهاب الإحراق**) فى خطبة البيان، وكما ذكرنا قد يكون علي هو الشاعر نفسه (= علي أحمد سعيد) والمؤكد أنه ليس **علي بن أبى طالب أبو الحسن والحسين** ، الصحابى الجليل، والخليفة الرابع ، الذى لم يسع للتدمير والفتك، بل فتك به هو . وإذن فصورة **«الإنسان الكامل»** فى تصور أدونيس هى صورة أسطورية، ينفذ منها إلى تحقيق أمله بهدم وتدمير مايتذمر منه ومايشكو من وجوده ، وهو الثقافة العربية والتاريخ العربى.

● ● ●

وفى شعر أدونيس رمز آخر قريب من رمز **«على»** هو رمز الجوَّاب أو **«الخضر»** الذى هو صورة من صور **«الإنسان الكامل»** أيضاً ، إذ يمثل الخضر، ذلك **الولى** ، أو القطب عند الصوفية ، الذى يعلم علم الباطن ويجوب الأرض شمالها وجنوبها ، غربها وشرقها، لاتمنعة الموانع، ولايحده زمان ولامكان، وهو دائم الحضور، أزلي أبدي الوجود، وقد عول أدونيس على هذا الرمز الصوفى كثيراً فى قصيدته الطويلة **« تحولات الصقر»**.

١ - فى **«تحولات الصقر»** نرى **عبد الرحمن الداخل** (صقر قريش) وهو قناع اتخذه أدونيس ليمجد **الثورة** والإقدام ، والخروج لطلب العلم ، ونصرة المستضعفين (المالكون اليتامى)، ويدين ما أحب أن يدينه من التاريخ العربى، وقد ركز فى شخصية **الصقر** على **التحول والصيرورة** (وهذه هى السمة البارزة في صورة الخضر) وفى هذا الصدد تقابلنا شخصية الخضر، فيتكرر ورودها ، وتشارك فى هذه التحولات، ففى لحظة إشراق وكشف ، وبينما الصقر فى غفوة، لانوم ولاغياب، بل حضور فى الحلم - الرؤيا - يحس الصقر أنه يعلو فى الهواء ، ويركب البراق إلى السماء ، كأنما عرج به ، حينئذ يلتقى بالخضر:

كانَ انْ نوَّر النَّخيلُ وأثمرَ في صَرَخاتي

حيثُ لاقاني الخضْر، صلّى صلاتي

حيثُ تجْتاحُني كلماتي(٧١)

وحينما يتذكر الصقر أيامه الخالية، حيث أقام على نهر الفرات ، ثم هروبه بين النخيل ، في طريق الصيروة والتحول، الصيرورة إلى البطولة والمجد، فكأنما أتى العجائب (وهو قد أتاها):

جئتُ إلى بغداد

أخطو على سجّادة

بينَ خيوط الماء والأشجار(٧٢)

تلك السجادة هى سجادة الخضر، التى يبسطها كلما استقر، ليصلى عليها، أوليعتليها مركباً فوق سطح الماء وبها يبلغ هدفه.

وحينما يموت الصقر، يأتيه الخضر فى المنام - فالخضر لا يموت - ويناديه، وقد تزيا ببعض سمات الإمام على بن أبى طالب الذى خلع الباب (باب خيبر):

إنْهضْ ، أناديكَ ، عرفتَ الصوْتَ؟

أنا أخوكَ الخِضْر

أُسرجُ مُهْرَ الموت

اخلعُ بابَ الدَّهْر(٧٣)

فالصقر مطلوب حياً وميتاً ، مطلوب حياً من أعدائه ، ومطلوب ميتاً من المستضعفين فى الأرض لنصرتهم، وحينما ينزل عيسى (عليه السلام) فى آخر الزمان، ليقتل المسيخ الدجال (الشيطان) ويقضى على الشر ويعيد الشريعة والإيمان، يكون فى معيته الصقر، فيحنو عليه ، ويتخذ عيسى حينئذ هيئة الخضر :

(ينزلُ عيسى حانيا عليه

اخضرَ كالجُمانْ

ينزلُ في المنارةِ البيضاءْ

فى الجانب الأيمن من دِمشْق)(٧٤)

وهكذا كان الخضر بصورته الأسطورية مصاحباً للصقر، فى تحولاته ، فليس الصقر إلا أسطورة البطولة والثورة ، وهو قناع اتخذه الشاعر ليتحدث من ورائه ، وهو من أنجح الأقنعة عند أدونيس، وإذا كان الخضر قطباً من أقطاب الصوفية ، فإن الشاعر قد نجح فى استغلال الجانب الأسطورى من هذه الشخصية العجيبة، ليخدم الصورة بل الصور والتعينات التى ظهر بها الصقر، فى سبيل فلسفة للتحول والصيرورة يؤمن بها أدونيس، وتظهر فى كل أعماله ، إلا أنه جعلها عنواناً على هذه القصيدة ، وهى منها بمثابة العمود الفقرى.

٢ - ليس للخضر مكان ، فهو لايتقيد بحدود المكان ، ولكنه يظهر دائماً قادماً من جهة السماء ، فهو فى الهواء وأكثر مايظهر الخضر، ليعلّم ، وقد يأتى منقذاً أيضاً، من الهلاك، أو معيناً على عمل من الأعمال ، وهذا التصور عادة مايقدمه الدراويش وأتباع الطرق الصوفية فى دروسهم ، كما أنها صورة معتادة فى الفولكلور[٧٥] وفى قصيدة «تحـولات العـاشق» يقدم أدونيس «كرامة» وقعت له ، وفيها «منقذ» له قدرة كقدرة «الخضر»:

«كنا في مركبٍ وكنت حاملاً . وبينما نحن في عناقنا الأليف انكسر المركب ، فنجونا على خشبة من اخشابه ، وَضعتِ عليها طفلك .وصحت: عطشانة، فقلت : من اين ونحن فى هذه الحالة؟ ثم رفعت بصرى إلى السماء وإذا بشَبحٍ فى الهواء يمدُّ لي

إبريقاً أخذته وسقيتكِ وشربتُ

ماءً أشهى من العسل واطيب

ورايته يغيبُ وهو يقول «تركتُ هوايَ لهواهُ فاسكننى فى الهواء»[٧٦]

وهذه «الحكاية» هى اقتباس لما ورد فى الرسالة القشيرية فى باب «كرامات الأولياء» إذ يقول القشيرى «حكى عن ابى عمران الواسطى قال: انكسرت السفينة وبقيت أنا وامرأتى على لوح ، وقد ولدت فى تلك الحالة صبية ، فصاحت بى وقالت ، يقتلنى العطش !! فقلت : هو ذا يرى حالنا، فرفعت رأسى فاذا رجل فى الهواء وفى يده سلسلة من ذهب وفيها كوز من ياقوت أحمر ، وقال هاك اشربا . قال: فأخذت الكوز وشربنا منه فإذا هو أطيب من المسك وأبرد من الثلج، وأحلى من العسل. فقلت من انت رحمك الله ؟ فقال عبد لمولاك: فقلت بم وصلت إلى هذا؟ فقال: تركت هواى لمرضاته فأجلسنى فى الهواء . ثم غاب عنى ولم أره»[٧٧].

٣ - وفى عمله المرموق «أقاليم النهار والليل» يسبح الشاعر فى رؤى وأحلام، داخل ذاته ، كأنما هو فى سفر روحى، يشبه الإسراء والمعراج، وفى هذه الرحلة يصطحب الشاعر معه صديقاً، أو قل يتخذه عوناً على مشقة السفر ، وحينما يُسْأل : « من أين تأكل؟ يجيب :

«حين أحتاجُ إلى الطعام ، أسمع فوق رأسى صلصلة أنظرُ فأرى كأساً تتدلى وشخصاً فى الهواء يناولنى رغيفاً»[٧٨] .

ويواصل الشاعر سفره الروحى، داخل نفسه ، فتلغى المسافات وتملأ روحه الأفق ، وحينئذ:

هكذا أزدهى صائحاً: مَنْ يعرفُ مثليَ الأسرار وقد نفخت بين

شفتيّ الأرض ؟

أتربّع فى الهواءِ شيخَ كرامات[٧٩]

لقد كان فى أول رحلته يستعين بصديق ، محله فى الهواء ، ليقدم له الطعام والشراب ، والآن غدا هو نفسه قادراً على صنع تلك الكرامة ، صار يتربع فى الهواء ، كما يصنع الخضر، الذى كان يعاونه فى السفر، فامتلك تلك الكرامة ، وصار الخضر صديقاً له ، يسأل عنه، فهو قادر على الذهاب إليه:

- («أين أشاهدُ صديقَنا الخضر؟»)

- («عندَ الصخرة في كوةٍ على البحر، وترى أثرَ جناحيهِ في الطين»)[٨٠] .

و لكن يبدو أن الخضر مايزال قادراً على عمل الخوارق التى تدهش من يسمع بها فما بال من يراها :

ورأيتُ الخضرَ يُدخلُ جناحيهِ تحتَ المدينة ويقتلعها....

المدينة[٨١]

• • •

لقد انسلك الشاعر فى الطريق، وصحب القطب، بل قطب الأقطاب (= الخضر) ولكن هل صار هو نفسه قطباً؟! ، هاهو ذا يدخل فى حال جديدة :

يلزمنى الخروجَ من أسمائي -

أسمائي غرفة مغلقة

جُبٌ غائب

علي اسبر علي احمد سعيد على سعيد علي احمد اسبر علي
احمــد سعيــد اسبـــــر
يصــارع يتكسّــر كالبــلّور
وأدونيــــس يمـــــوت
والهواء شقائقُ وأعراسٌ في جنازته(٨٢)

فالشاعر يطرح كل الأسماء التى تسمى بها فى الواقع، والتى سمى نفسه بها، أو نسب نفسه إليها؛ لأنها صارت سجناً، بل جُبّ (أسمائى جب) وهو يريد الخروج من هذا الجب ، لقد صار إلى حيث لابشر، ولافهم ، ولاحس ولاعيان ، إنه فى أعلى عليين ، وها هو يسمع هاتفاً من داخل ذاته، لامن خارجها، يهتف به :

يُشجّعني ويهتفُ بي هاتفٌ :
حرّك شفتيك بكلام لايفهمهُ غيرُك فيصغي
إليك الورقُ وجحيم الأغصان
تسمع من يجيبُ موشوشاً : تلزمك صحبةٌ مع غير العالم
تطالع بجوارحك الغيبَ، وتحيا مطبوعاً على البدعة(٨٣)

وإذن فقد أوحي إلى الشاعر - من عند نفسه على الحقيقة- أن يكتب شعره، الذى يتعمد فيه الإلغاز والرمز، ويأتى فيه بكل مبتدع وغريب ، أليس قد صار غريباً ، لايدرك الناس من فعله أو قوله شيئاً؟ ولقد صار له الحق أن يبحث عن أهل وعشيرة من عالم آخر، وهو قادر على معرفة هؤلاء الناس، سوف يعلم أين هم، ومن هم، أليس يعلم الغيب وأخفى؟! وقد جاء فى الوحى أيضاً، أنه سيكون من دأبه أن يأتى بالبدعة، فالبدعة صارت له طبعاً. ولكن الشاعر بذلك قد انقطع عن الناس، فهل يدرك هو ذلك، ولو فى حلمه وسفره الروحى وغيابه؟ يبدو أنه يعاني من انقطاعه هذا ، فهاهو يخبرنا :

الأشياءُ وحدها أراها وتراني(٨٤)

وفى «فصل المواقف» من نفس العمل (أقاليم النهار والليل) يواصل الشاعر رحلته، وهاهو، يتحرر من القيود تماماً، يصير شفافا كالزجاج ، ويرى له بريق كاللؤلؤ ، ولكنه برغم ذلك يتحصن داخل نفسه.

ويستمر الشاعر فى حمله، فى سفره ، يبحث عن الطريق ، وهاهو يخبرنا عما «عرف» و «ذاق» فى سفره ، ويعترف أن الطريق فى داخل نفسه لا فى خارجها، فيذكرنا

بالعطار فى «منطق الطير» وبالسالكين من كبار الصوفية ، إذ يقـول فى قطعة من أبدع ما كتب:

أعرفُ أنَّ الطّريقْ

لغةٌ في شعوريَ ، لا في المكانْ

لغةٌ في العروقِ وفي نَبْضِها ، لغةٌ في السّريرةْ

حيثُ تأتي المسافاتُ من أوّل الرُّوح موصولةً بالبريقْ

ببريقِ الفتوحاتِ والكشْفِ والعابرينْ

في التّخوم الأخيره(٨٥)

ثم ينتقل الشاعر إلى مرحلة أخرى فى سفره الروحى، وهاهو يومئ، ويشير ويرمز، فيقول ولايقول ، فيترك لنا «حاشية» لنقرأ فيها :

قادرٌ أنْ أصيّر وجهي بحيرةً للبجع وأجعل أهدابي غابـاتٍ،

وأصابعي ربيعاً وأعراساً، قادرٌ أنْ أبعثَ اليعازَر فى كلّ خطوةٍ أخطوها،

لكنَّ الفرحَ غائبٌ ولمْ تحن ساعةُ الظّهور(٨٦)

ومن له القدرة على إحياء الموتى إلا **المسيح**؟ ومن الذى غاب ولن يظهر إلا بميعاد غير **الإمام المستور** عند **الشيعة**؟ وهل ذلك بعيد عن «**الخضر**» الذى صحبه الشاعر فى هذه المرحلة؟ أو عن **علي بن أبى طالب**، أو **على أحمد سعيد**(= الشاعر). إنه معتقد **الغلاة من الشيعة**، فإن منهم كما يقول ابن خلدون «من يقف عند واحد من الأئمة لايتجاوزه إلى غيره بحسب من يعين لذلك عندهم ، وهؤلاء هم الواقفية، فبعضهم يقول: هو حى، لم يمت إلا أنه غائب عن أعين الناس، ويستشهدون لذلك بقصة الخضر، وقيل مثل ذلك فى على- رضى الله عنه-وأنه فى السحاب والرعد صوته، والبرق سوطه»(٨٧) وإذا كان الشيعة (أوغلاتهم خاصة) قد ربطوا بين على (الإمام) والخضر كما ذكر ابن خلدون ، فإن الشاعر قد سبق أن ربط بين الخضر والمسيح فى موضع سابق ذكرناه، وذلك كله لايعدو أن يكون أثراً من آثار التصور الصوفى والشيعى للقطب وللإنسان الكامل والإمام المستور. وربما تكون الإشارة فى نص أدونيس هنا إلى ساعة الفرح / ساعة الظهور، هى إشارة إلى الثورة، وإقامة العدل ، فإن الإمام المستور ، إذا عاد فإنما يعود ليملأ الأرض عدلاً بعد أن ملئت جوراً.

ولاينتهى الشاعر من عمله هذا «أقاليم النهار والليل» الملئ بالزخم الشعري، وبالرموز، إلا وقد صار «كوناً» مكتملاً ، فهو يتقمص الصور فى الموجودات، ويتحول من صورة إلى صورة ، بل هو طاقة قادرة على التحول بلا حد:

طاقَتي على التَّحول لا آخرَ لها، تعجزُ أنْ تنتهي ولاتعرف كيف(٨٨)

إنه هو و «مظاهر» الوجود ، فى الكون كله سواء ، فما الأفق ، وماوراءه ، وما القمر وما فوقه ، وما البحر وما تحته، وما الأرض وما النجوم ، إلا الشاعر نفسه ، فهو يسأل مستنكراً:

هلْ يعقلُ أنْ يكون هذا النّسيجُ شخصاً آخرَ غيري؟(٨٩)

لقد صار الإنسان(= الشاعر)، هو الكون، أو كما قال النِّفَّري ، وما أبدع قوله:

وقالَ لي انتَ معْنى الكَوْنِ كلُّه(٩٠)

ولكن الشاعر- على عكس النفرى- ينفى السماء ، ضربة لازب ، فحينما يصل إلى نهاية رحلته ، فى أقاليم النهار والليل يقف ليخبرنا فى مقطع أشبه بالموعظة، يختمه بسطر يعارض فيه قولاً للمسيح، على النحو التالى:

اعرفُ الآن

اين يكون اللّيل إذا جاء النّهار

والنّهار إذا جاء اللّيل،

اعرفُ أنّ جنس الرّبوبيّة يتأصّل في أحشاء الأرض ويتناسل،

اعرف الأرضَ بالأرض

والسّماءَ بنور الأرض

هكذا أظهرُ في قميصيَ الجديد !

لكن ،

ماهذا الخوف؟ ماجئتُ لألقي الخوفَ بل التّغير(٩١)

لقد ظهر الإمام المستور ، علي (الشاعر) الذى ينشد تغيير العالم، فلا خوف اليوم، فها هو الإنسان قد ظهر فى قميصه الجديد، قميص الألوهية !

• • •

تمتار الصوفية برؤية للمرأة وللحب تغاير سواها من الروى والفلسفات، وتتفق مع بعضها شيئاً من الاتفاق ، وقد يتفق الشاعر المعاصر مع الرؤية الصوفية وقد يختلف، ولهــذا سنتــوقف أولاً عند رؤية أدونيس للحب والجنس، لنقــارن بينهــا وبين الرؤية الصوفية للمرأة والحب.

يمكن النظر للحب عند أدونيس من ثلاثة زوايا، الأولى: العاشق نفسه أى الرجل (الشاعر) ، والثانية: الآخر، المعشوق أو المرأة المحبوبة، والثالثة: العالم . أما الزاوية الأولى وهى تأثير الجنس على أدونيس نفسه كعاشق ، فهو يعد الجنس لحظة وجودية لاشك فى أهميتها الكبيرة ، ويربط بين لذة الجنس ولذة الإبداع أو كتابة الشعر ، فيقول «هكذا أصغى دائما إلى الطبيعى في، لكى أقدر أن أنفذ إلى ماوراءه ، الطبيعي في أي الجنس ، فى المقام الأول، فلحظة يكشف الجنس عن تجزؤ الوجود، يكشف عن وحدته، الجنس نشوة هبوط الأعماق، كمثل الشعر، سفر إلى التخوم والأقاصى، وفى ذلك معرفة وتذكر فى آن»[٩٢].

أما من ناحية المرأة (المعشوقة) فإن أدونيس يتفق مع السرياليين فى رؤيتهم للمرأة ، فالمرأة بوصفها المحبوبة إنما هى رمز للأنوثة الخالقة، للرحم الكونية ، وهى بوصفها كذلك؛ علة للوجود، ومكان الوجود[٩٣].

ولقد وجد أدونيس فى **الإيروسية السريالية** مايوافق ميوله، فيقول **«تنهض الإيروسية السوريالية على الرغبة التي هي تعبير عن التمرد على القانون الشكلى الذي تفرضه الأخلاق الدينية المسيحية... وينقل عن «أراجون» (الشاعر السوريالى) قوله «فى الحب مبدأ خارج عن القانون، ازدراء التحريم وتذوق التدمير»**[٩٤] ويربط أدونيس بين هذه النظرة الشهوية الراغبة فى التجاوز والتمرد فى ذاته عند السرياليين ، وبين نظرة الصوفية الإسلامية للمرأة والحب ، وهى نظرة إسلامية أصيلة لاتخرج على القانون، ولاترغب فى المحرم، بل تستند (عند ابن عربى مثلاً) إلى حديث النبى (ﷺ) **«حُبِّبَ إليَّ منْ دُنياكم ثلاث: النّساءُ والطّيب، وجُعلَتْ قُرَّةُ عَيْني في الصَّلاة»** ولكن أدونيس لديه إصرار غريب على أن كل رؤى الصوفية إنما هي رؤى مغايرة للأصل الذى هو الشرع ، وبذلك هى رؤى ثورية فى رأيه ، تهدف إلى الهدم ، هدم **الألوهية**، وهدم **الشريعة**، وهدم المحرم والقانون، ولذلك يتناقض أدونيس مع نفسه كثيراً ، ففى حين يمجد الرؤية الصوفية للمرأة والحب ، نراه يشدد النكير على رؤية الإسلام للحب، وكأن الصوفية ليست جزءاً من الإسلام التاريخ والحضارة والدين[٩٥]. وهذا مخالف للحقيقة كلية ،

إذ كان متصوفة الإسلام دائماً مرتبطين بالمرأة برباط الــزواج، وأنجبـوا الأولاد ، وحكمتهم أحكام **الشريعة**، وكان الحياء سمة من سماتهم، والحياء يستدعى الالتزام بالشرع لاخرقه وهدمه ، قال **الواسطى**: **لمْ يَذُقْ لَذَعاتِ الحَيَاء مَنْ لابَسَ خَرْقَ حَدّ**[٩٦].

ومن زاوية ثالثة فإن أدونيس يرى أن النشوة الجنسية للعاشق والمعشوق، إنما هى نوع من الموت المؤقت، أو لنقل هى صورة من صور الموت، هى الموت-المعنى، ومن هنا كانت النشوة الجنسية أعمق مايوحد بين شخصين... وهى صورة عالية من الحياة الحقيقية الغائبة، الحب إذن هولون من الفناء الشبيه بالفناء الصوفى ، فالحب نفسه إنما هو ألوهة تتحقق بتلك النشوة الجنسية.[٩٧]، ويعتمد أدونيس فى تفسيره لرؤية الصوفية للحب على «**وجهة نظر**» لتفسير معنى الحب عند ابن عربى، والحقيقة أنه لايمكن التسليم بهذا التفسير، إذ لابد من اعتبار الرؤية الرمزية ، والسياق العام لمذهب ابن عربى فى وحدة الوجود . وحديث ابن عربى عن علاقة المرأة بالرجل فى أثناء الجماع، فيما يسميه «**وصلة النكاح**» وهى ببساطة تعنى ظاهريا - أن آدم (الرجل) باعتباره أعظم مخلوق أو **الكون الأصغر** الذى هو صورة **الكون الأكبر**، وحواء (المرأة) التى هى أجمل ما فى الإنسان ، حينما يتحدان ، ويتلاقيان فى أثناء الجماع ، فذلك هو القرب الشديد بين الحبيب والمحبوب، بين العاشق والمعشوق، فتمثل المرأة حينئذ صورة الحق، وبذلك تتحقق فى «**وصلة النكاح**» صورة من صور الفناء الصوفى ، ولقد أخذ أدونيس بهذا التفسير «**الظاهرى**» وربط بين رؤية **ابن عربى** على هذا النحو وبين الرؤية السريالية الشبقية.

ولكن واحداً من أعظم دارسى الصوفية فى العصر الحديث، وأكبر من تخصص فِي فلسفة ابن عربى الصوفية ، وهو الدكتور **أبو العلا عفيفى**، يرى أن تناول هذه المسألة على ظاهرها عند ابن عربى، يفضى إلى اتهام ابن عربى بمادية شنيعة لاتتفق مع روح مذهبه، وفى تفسير أبو العلا عفيفى لوصلة النكاح يرى أن المرأة فى هذه العلاقة رمز على أى موضوع محبوب، والشهوة رمز على الرغبة الملحة فى الحصول على المطلوب و«وصلة النكاح» رمز على الاتحاد الصوفى، ويصير الاغتسال بعد ذلك رمزاً على الطهارة الروحية[٩٨]. وهذا الميل من جانب أدونيس نحو تفسير مادى لرؤية ابن عربى للحب والجنس وربطة بالرؤية السريالية، يتفق مع ميله إلى لون من وحدة الوجود المادية، وهى رؤية لاتتفق مع مذهب ابن عربى فى وحدة الوجود.

وعلى أية حال فما أكثر شطحات أدونيس فى كتاباته، ومانحن بسبيل الترصد له هنا، ولكنا نتأمل فى شعره بعض التأمل لنستكشف مافيه من مسارب تسللت خلالها مفاهيم صوفية ، من بعض المصادر، ولايخفى ما أشرنا اليه قبل، من تداخل هذه المؤثرات مع مؤثرات سريالية ، ورمزية واسطورية.

ويرجع توجه أدونيس إلى تمجيد الجسد ، والاهتمام بالجنس، إلى فترة مبكرة من تاريخ إبداعه فى الشعر ، ففى قصيدة بعنوان «**مزامير الإله الضائع**» (١٩٥٦م) كتب أدونيس يقول:

يا شهْدي يا شهدَ الشهوهْ

يا أرضاً تُجنى فى خَلوهْ

يا قبّهْ

فيها كلّ نَجيٍّ يَشْهَدُ ربّهْ

يا قصراً يعلو تحت الزُّغَب

في احشائِك تيهٌ يجرفُ رَمْلَ التَعَب

في أحشائِك احيا موج الجنس، أكابدُ ثورَةَ مَدّهْ

أردُ العالمَ في لاحدِّه .

فى أحشائكِ أعرف أوقنُ أنّ الآتي

سرُّ حياتي

فيكِ أصوّر أبدع، أعْلى آثاري

أوضح أعتم أسراري،

فيك أنشَئُ، فيك أحقّق أنّ اللّهَ

لا يتناهَى.(٩٩)

ففى هذا المقطع، وفى غيره من المقاطع التى تمتاز بحسية أوضح وأظهر، يتضح أن الشاعر يجعل الجنس والشهوة واللذة الحسية الناجمة عن الاتصال بين الرجل والمرأة لوناً من الدين ، ويجعلها ضرباً من الإبداع كذلك ، وهذا هو عين ماذكره ويذكره دائماً فى مؤلفاته الأدبية والنقدية التى هى لون من التفسير والشرح لأعماله الشعرية ، أو كأنهما وجهان لعملة واحدة ، ورؤية الجنس باعتباره لونا من العبادة ، فيها أثر الرؤية

الصوفية ، التى قلنا إن أدونيس أخذها من ظاهر نصوص ابن عربى كما أخذها كثيرون غيره من الدارسين.

وفى قصيدته النثرية الأولى «أرواد ، **يا أميرة الوهم**» (١٩٥٨م) نرى الحسية والشبقية الظاهرة ، مرتبطة بالإبداع ، فجسد المرأة هو الورق ، وهو الحبر الذى يكتب به ماتتفتق عنه قريحته ، وهذه الرؤية سترتبط عند الشاعر على مدى طويل برؤيته لأسطورة «**أورفيوس**» Orpheus ، وقد سبقه إلى ذلك الشاعر الألمانى «**راينر ماريا ريلكه**» R.M.Rilke فقد ربط بين الإبداع والجنس سواء فى عمله الشعرى الذى أشرنا إليه من قبل وهو «**سوناتات إلى أورفيوس**» ، أو فى أعماله النقدية ، ومن أقواله «**... والحقيقة أن الحياة الإبداعية هى من القرب من الحياة الجنسية ، من معاناتها وشهواتها، إلى حد أننا لاينبغى أن نرى سوى شكلين للحاجة نفسها ، وللمتعة ذاتها**»[١٠٠]، ولابد أن آخرين غير «**ريلكه**» وغير أدونيس ، قد ربطوا بين «**الجنس**» والإبداع، لكن بعض الدراسات المقارنة أثبتت أن أدونيس قد تأثر برؤية الشاعر الألمانى[١٠١] - كما أن المؤكد أيضا أن رؤية أدونيس هذه قد أثرت فى جيل من الشعراء العرب المعاصرين.

و «**الرؤية الأورفية**» لها جوانب عديدة، منها جانب الفقد أو الغياب، الذى يمثله غياب الحبيبة «**يوريديسى**» Eurydice فى العالم السفلى، وذهاب «**أورفيوس**» للبحث عنها وإرجاعها، وقد وصف «أوفيد» فى (مسخ الكائنات) حال «**أورفيوس**» بعد فقدها، إذ صدف عن حب النساء ، ولم تجد معه مراودتهن له عن نفسه[١٠٢]. وهناك جانب الموت حيث لايأمل العاشق فى إعادة حبيبته إلى الحياة. أما أورفيوس عند ريلكه، فيتحقق له الوجود (المستمر) من خلال التلامس والعناق[١٠٣].

ويرى أدونيس أن الموت هو التحقق الكامل للعشق، ويربط ذلك بالفناء الصوفى الكامل (المتحقق بالموت). والفناء المؤقت أو الوجد الذى هو موت مؤقت «فالموت هو وحده الذى يقضى على الإثنينية. فما من وحدة على هذا المستوى دون موت، ولاتكمل الحياة إذا لم يمت، يموت الصوفى العاشق للحياة من أجل الحياة ، هكذا تتجلى الصلة العميقة بين الجنس والدين من جهة والموت من جهة ثانية، وتتمثل هذه الصلة فى النشوة والانخطاف ، فهذا نوع من الموت والانبعاث فى آن : فيه يموت مايفنى وينبعث مايبقى ، يموت العرضى ويبقى الجوهرى، والحب انخطاف: حياة تنبثق من الموت»[١٠٤].

فى ديوان «**المسرح والمرايا**» تمثل طقوس الجسد، عالماً من الرؤى والأحلام والرموز، كأنها أحوال ومقامات نحو الشهود ، ونحو المثول أمام الحضرة، والاتحاد مع المطلق. فيمثل الموت هذا المفهوم الذى تحدث عنه أدونيس، حيث تتحق بالموت الحياة الكاملة ، سواء فى العشق الجسدي أو الفناء الصوفي :

الموتُ وجهُ شاعر ، أو كلمةْ
منـــــــذورةً للأرضِ
المـوتُ حضـْـن عاشـقٍ
وتَمْتمـــةْ(١٠٥)

وفى الموت يتحقق اللقاء الأبدى؛ لهذا يطلب العاشق من المحبوبة أن تلحق به ليموتا معــاً :

هـــاتى يــدكِ اتبعينـــي
لمْ يبقَ غيرُ الموت ، غير حلْم،
وغيــــر خطْــــــوتين(١٠٦)

وفى «مرآة لخالدة» يخلص الشاعر إلى تصوير مشاهد اللقاء بين العاشقين ، وفى النهاية يكون الموت خاتمة «المطاف» حول بيت الحب:

بعدها تهرمُ البيوتْ
بعدها يطفئُ السّرير
نـارَ أيّامــه ويمـوتْ
وتمــوتُ الوســادةْ(١٠٧)

وفــى «**الراس والنهـر**» تصــوير «**مســرحي**» لأسطـورة «**اورفيــوس**» الذى مـزقته نسـاء طراقيا، وطفا رأسه على سطح النهر ، ويجعل أدونيس من الموت دليل الرأس للوصول إلى المعشوقة المفقودة:

نــــزلَ القمـــــرُ
طوّف حول نوافذنا
وتـــرصّدنا
كان الموتُ دليلاً
كان الحجــــرُ(١٠٨)

فالموت هو الحلم، هو الوعد، الذى به تتحقق السعادة واللقاء الأبدى والاتحاد ، بل الفناء فى المعشوق :

وكانَ موتي فوّهةَ الزّمان ، كان الوعدَ والمجئ(١٠٩)

ويرتبط بالعشق الذى يفضى إلى الفناء، رفع المرأة إلى مستوى التأليه، باعتبارها الأنثى الخالقة، وهى رؤية سبق أن عبر عنها «رمزيا» الشعر الصوفى الفارسى، متأثراً بالشعر العذرى العربي .

ولهذه الرؤية صداها فى شعر أدونيس، وهى لاتنفكك عما قاله من قبل وعما يكرره كثيراً ، إذ يربط بين الرؤية الصوفية للعشق (مجرداً من جانبه الروحي والرمزي) وبين الرؤية الإيروسية أو الشبقية التى يقول بها السرياليون، والمرأة بهذا تكون قبلة العاشق وغايته ، إليها يسلك المسافر والمريد، فى طريق هو عينه تلك المرأة:

الطريقُ امـرأةْ

وضعت راحةَ المسافرِ في راحةِ العشيقْ

ملأتْ راحة العشيقْ

بالحنين وأصْدافِهِ(١١٠)

ولكنَ أدونيس لايتقيد بالرؤية الرومنتيكية ولا الرؤية الصوفية الرمزية، بل يذهب إلى الاتجاه السريالي ، الواضح فى تركيزه على الجسد، لا الرمزية الأنثوية ، فإذا كان المتصوفة يجعلون المرأة رمزاً للذات الإلهية ، تمثل فيها جمال الكون ومعناه ، فإن السرياليين هم الذين ربطوا ذلك بالجنس وبالجسد، وهذه الرؤية هى الأكثر شيوعاً ووضوحاً فى شعر أدونيس، وعلى كثرة الأمثلة ، نجتزئ بالقليل ، فمن ذلك قوله:

خصْرُكِ لي نموذجٌ وصورهْ

لهذه المعمورهْ(١١١)

وقوله:

تتقمَّصينَ قميصيَ وتلهجينَ بي

نجمّـلُ قشرةَ الأرضِ

ونجتسنُ الكـوْنَ(١١٢)

إن «جنسنة الكون» هذه ، التى يطمح الشاعر إلى تحقيقها، تنطوى على الجمع العجيب بين روحية النفرى الشفافة، وحسية امرئ القيس الظاهرة ، إنها رؤية تطمح إلى التعلق بأجواز الفضاء فى أثناء «الــوطء» على صعيد البسيطة، فحينئذ تتحقق المعجزة ، التى بها يتجنس الكون ، كل الكون:

يمكُن أنْ تنقلبَ نكْهةُ الجسديْن إلى أسْراب طيور تُصرّف أمورَ الهَوَاء

يمكنُ أنْ نتفارق ولايكونُ بيننا وبينَ جسدَيْنا غيــرُ جســـــدينا(١١٣)

وهكذا يتـضح أن رؤية أدونيس للحب ، إنما هـى رؤية للجنس، وهى رؤية متـأثرة بالرؤية الأورفيـة ، والرؤية الســرياليـة وربما برؤية الكـاتب الروائى البـريطانى د . هـ لــورنــس(١١٤) D.H. Lawrence الذى اتخـذ من الجنس ديناً ، فـأثر ذلك كله أوضح عند أدونيس من الأثر الصوفى، وإن أقحم أدونيس أسمـاء النفرى وابن عـربى والحـلاج فى قصـائده، وفى مواضع تنحو نحو الحسية والسبقية الظاهرة، فإن ذلك راجع لأسلوبه الذى يتعمد فيه الخلط والتمويه، وراجع إلى تفسيره الذى أخذ به لكلام ابن عربى عن «وصلـة النـكـاح» وهـــــو تفسير ظاهرى كمـا ذكرناه، وفـى الحقيقـة أن رؤية أدونيس للجنس بديلاً للحب قد تمثلت على أكمل وجه فى كتابه «مفرد بصيغة الجمع» ولاسيما القسم الثالث وعنوانه «جسد» وقد صرح هو بهذا «الاستبدال» فى سطرين من سطور ذلك الكتاب قائلاً:

وقلتُ : الجَسَدُ لا الحُبّ جِلْدُ الزّمن مسامّ الأرض

الجسدُ لا الحبّ قوْسُ الأفق عَضَلَةُ الرّيح(١١٥)

وهكذا نخلص إلى أن الرؤية التى قدمها أدونيس فى شعره للحب، مغايرة لرؤية الصوفية من وجوه كثيرة. وإن تأثر فيها بألفاظ الصوفية وصورهم تأثراً واضحاً .

• • •

استعمل أدونيس «المرآة» بإشكالها المتعددة، والمرآة «اسلوب» انفرد به أدونيس وبرع فيـه(١١٦). ومن المرايا التى نلاحظ فيها أثراً للتصوف «مـرآه للعين والزمن» وهى مـرآة للشاعر نفسه ، نرى فيها الشاعر والثائر الروحى، فى صورة واحدة:

غنّيتُ، قلتُ لأيّامي : رفعتُ دمي

مدائناً تلدُ الإيقاعَ قلتُ لهـــا

مَدَدْته غُصناً يشتاقُ يحْملنـــي

في نُسْغِهِ، ويضئُ الموتَ والكَفَنَا(١١٧)

ويضمن الشاعر بعض كلمات «الحـلاج» المأخوذة من شعره ، وبيتاً من الشعر منسوب للحلاج، وهو من كلام بعض «أهل البيت»:

غَنَّيْتُ، قلتُ لأيـامي : ابحثْ دمـي

(وربَّ جـوهـر علمٍ لو ابحثُ بـه

لقيلَ لي : انتَ ممَّنْ يعبـدُ الوَثَنَا)

غنَّيتُ، قلتُ . فصلتُ الحَلْم عن هُدُبِ

يخيطُه، ومزجتُ العينَ والزَّمنـا .(١١٨)

فى هذه المرآة انعسكت ملامح الشاعر، وأولها الإخلاص للشعر (الإيقاع) بحيث يذوب الشاعر فى الإبداع، كما تذوب الأغذية فى غصن الشجرة، ويمثل الموت نهاية هذا الاندماج بل الحلول ، وهى ليست نهاية معناها الفناء من الوجود، بل الفناء فى الوجود ، فهذا الموت هو التحقق الكامل، وفى الصورة يظهر الفكر الباطنى للشاعر، الذى يومئ به ويرمز ، ولايصرح، وربما صرح ببعض مايعلم ، ولكنه لايصرح بجوهر مايؤمن به . لأنه بذلك يعرض نفسه للمخاطر والمهالك، وتبدو فى الصورة «وحدة وجودية» لاتنفصل فيها العين (الذات) عن الزمن (التاريخ والمستقبل) فالتغير والتحول لا يعرف السكون ولا الثبات، والصيرورة لاتعرف نهاية ولابداية ، وإنما هى دورة لاتنتهى من الوجود، أبدية لاتبيد ، وهذه هى فلسفة الشاعر فى شعره ، وهى معتقده.

وفى «مرآة الطريق، وتاريخ الغصون» نرى طريق الشاعر، فيه ملامح من أسطورة «ادونيس» (تموز) الذى خرج من الشجرة، وملامح من «اورفيوس» الذى نزل إلى العالم السفلى، والذى مسخ إلى حجر، «ومهيار» القناع الذى اتخذه الشاعر ليحمل فكره الثورى، وكذلك المسيح (عليه السلام) نصير المستضعفين فى الأرض والمظلومين، والطريق هو طريق الثورة، ثورة روحية وثورة سياسية واجتماعية، وقد تكون ثورة شيوعية، بل انقلاب في التاريخ، يهدم ما هو ماض ليبنى ماسيجئ، والشاعر يجد فى نفسه القدرة على فعل كل ذلك؛ لأنه يحمل بين جوانحه هذه الملامح الأسطورية جميعاً ، وأكثر من ذلك، يشعر أنه يحمل نبتة النبوة:

ورأيتُ العناصرَ تبْكى   وتفتحُ جرْحَ الأخوّةْ

بيننا ، وعرفتُ الإشارةْ

إنّنـي أوّل البشارةْ

إنّني نبتَةٌ من الشّرق فى روْضةِ النبوّةْ(١١٩)

والإشارة إلى الشرق فى سياق الحديث عن النبوة، هى إشارة إلى فلسفة الإشراق، وفيلسوف الإشراقية **السهروردى** ، الذى يمثل نموذج الحكيم المتأله Theosophist الجامع للحكمة الإلهية والبشرية، وهو يدرج نفسه فى سياق فلاسفة الشرق وأنبيائه القدماء ، **هرمس، وأفلوطين وزرادشت و .. السهروردى**. والطريق الذى يسير فيه الشاعر، طريق ثورى ، شرفه فى هذه الثورة، حتى لو أريق على جوانبه الدم ، وبرغم مافى هذا الطريق من مرارة ورعب ومشقة ، فإن طموح السائرين فيه يجعلهم ينظرون إلى الأعالى، إلى المجد، والنصر والجائزة، ولذلك يتمثلون كل مافى طريقهم (طريقاً) يأخذونه أو يحلون فيه ، فكل شئ طريق:

حَضنّا مراراتِنا، صعدْنا

في بكُوريَّةِ الأعالى

لابسينَ الرّموزَ، اصْطبغنا ، صَبَغنا غلالاتِها بالأعَالي

والحَمَامُ الذي يتناسَلُ في وجهِنا طَريقُ

والسَّرابُ ومزْمَارهُ طريقُ

كلُّ شئٍ طريقْ.(١٢٠)

وفى هذه الحال فإن الطريق الذى يسير فيه جميع الثوار، يسير فيه معهم الفقراء، وأهل الطريقة أيضاً، فقراء الزوايا. وطريقهم لايؤدى إلى شئ محدد، وليست له مراحل، ولافيه مقامات، ولا له أحوال، فليس هو الطريق إلى **«الحضرة»** ، ولاهو طريق روحى إلى النفس، بل هو طريق واضح قصير، إنه فى النهاية لايساوى سوى المسافة إلى الرغيف، والطريق نفسه هو الرغيف كما أن الهدف هو الرغيف ، إنها الثورة الشيوعية، ثورة الرعاع، أو ثورة **«البروليتاريا»** Proletarian :

كلُّ شيء كما كان، والثائرون

أصدقاءُ الرّياحْ

فقراءُ الزّوايا وأطفالُها والنّساءُ البغايا

يجرحون النّهارَ يسيرون بين الجراحْ

كلّ شيء كما كان : كفَّايَ مثقوبتانْ

والصَّدى يشربُ النّزيفْ

كلّ شيء كما كان : عيناىَ معصوبتانْ

والطريق الرغيفْ.(١٢١)

فهذا التصور للطريق وللسالكين فيه ، الذين (يستفتحون بالخبز) موافق لتصور الماركسية التى ترى المادة والكسب الاقتصادى هو كل ماتنطوى عليه حركة التاريخ من معنى، وتاريخ الصراع الاقتصادى هو الطريق، كذلك يتفق مع رؤية القرامطة وأصحاب ثورة الزنج ، والشلمغانى الذى كان إماماً ثم ادعى أن اللاهوت حل فيه وأحدث شريعة جاء فيها بالغريب ، ومن شريعته أن الله يحل فى كل إنسان على قدره.[١٢٢] وقد جعل أدونيس لهذا الشلمغانى مكاناً فى كتابة «مفرد بصيغة الجمع»:

الطريــق تنـــزف كالجـــرح

سترون الرّعب يُغيِّر هيئةَ العشب

يحسبه السلطان ثائراً يجلده يقطع أطرافه يبعثر أشلاءه

ثم يؤذّن له الفضاء ويكبِّر الغيم

....

يُفتي الفقهاء ← يُصلب الشلمغانى ويُحرق

يكون من مذهبه :

أ) الله يحل فى كل شئ ... الخ[١٢٣]

لقد تمثل أدونيس هذه الفلسفات الداعية إلى الثورة والهدم، من قرمطية إلى باطنية إلى شيوعية ، ودمجها فى شعره كما كان يصنع **الشيخ الأكبر محيى الدين بن عـــربى** حينما تأثر بالأفلاطونية المحدثة والإشراقية والغنوص المسيحى واليهودية والتصوف الإسلامى وعلم الكلام وأفكار الباطنية، وتمثل كل ذلك فى فكره وفلسفته الصوفية الرمزية،كذلك توصل أدونيس إلى فلسفة **«وحدة الوجود المادية»** ، وبذلك يكون طريق أدونيس مليئاً بالرموز والأفكار المتباينة وليس هو كطريق الصوفية وإن تشابه معه فى الاسم.

وفى ديوان **«المطابقات والأوائل»** تقابلنا صورة «للنفرى»، هى بمثابة رؤية شخصية يقدمها الشاعر للنفرى ، فهى مرآة ينعكس عليها وجه النفرى بزاوية يختارها أدونيس ، كما يصنع الرسام فى فن «البورتريه» Portrait ، إذ يعكس مافى حنايا الشخصية وخباياها، من وجهة نظر الرسام نفسه ، يقول أدونيس على لسان النفرى:

ساوَتْنى شمسيَ بالأشجار

وبالأنهـار وبالبؤســاء / سَلْـوها

كيـــفَ نَفَتْنِــــي[١٢٤]

فالنفري هنا يعانى من الغربة والنفى، وصحيح أنه كان درويشاً جَوَّاباً للآفاق، ولكنا لانعلم شيئاً عن ظروف تنقله ورحيله ، ويقدمه أدونيس هنا مستسلما لقدره وغربته ومنفاه:

نَشَرتْني في الطُّرقاتِ وفي لهجاتِ الغربةِ حَرْفاً حرْفاً

لا تَسلــوها

أسْلمتُ لتيه الشّمس خُطايَ

رضيتُ لوجهــيَ هذا المنفى

• • •

والرمـزية عند أدونيس هى من مـذهبـه الشـعـرى فى القلب، وقلب القلب ، ولذلك سنتـوقف عند بعض مـا فى شـعـره من «رمـز» له عـلاقـة مـبـاشـرة بالصـوفيـة، من ذلك مـاسمـاه « أول الاسـم » إذ يتحدث الشاعر عن شئ لاندرى مـاهو ، فلم يصرح الشـاعر ، إلا ببعض ملامح هذا الاسم ، وهذه الملامح منها ماهو مجرد ومنها ماهو حسى:

أيّامــيَ اسمُها

والحلمُ، حين تَسهرُ السّماء في أحزانيَ، اسمُها

والهاجسُ اسمُها

والعُرْسُ، حين يُمْزَجُ الذّابح بالذّبيحةِ، اسمُهــا(١٢٥)

إنها إشـارة إلى «حقيقـة» تشمل الشاعـر ، أيامه ولياليـه، أحلامه وهواجسـه، وعرس الدم ، الشـهادة والاستسـلام والمصيـر ، كل ذلك هو اسم هذه المشـار إليهـا، ومن أسمـائها أيضاً:

ومرّةً غنّيتُ : كل وردةٍ

فى التّعَب، اسمُهـــا

في السّفَر، اسمُهـــا

إنه رمـز كوني ، يشـير إلى الحقيقة، حقيقة الوجـود، والخلود ، والألوهة، الحقيقـة المعروفـة ، الغائبـة، التى نمسكها ولانمسكها، حقيقـة الإبداع والحلم والموت والحب، التى تعني الصيرورة والتحول والبقاء والخلود، وهى كالدائرة أو كالحلقة لاندرى أين طرفاها، لذلك فإن الطريق إليها لاينتهى، واسمها باقٍ لايتغير:

هل انتهى الطّريقُ، هل تغيّر اسمُها؟[١٢٦]

إن هذه «**الحقيقة**» **المشار إليها ليست عند الشاعر هى «الذات الإلهية»** المتعينة فى الموجودات، والكائنة فى الخواطر والهواجس والأحلام، ولكنها قد تعنى الثورة، وقد تعنى المحبوبة التى هى عين ذات الشاعر، **وقد تعنى القصيدة** وكل أولئك إنما هم شئ واحد على الحقيقة، إذ الشاعر يؤمن «**بوحدة وجودية**» من نوع يوحد بين الثورة والجنس والإبداع فى صعيد واحد، كما استبان لنا مما قدمناه هنا. وهذا الرمز، ربما انصرف أيضاً إلى الكلمة:

المحُ كلِمَةْ

كلّنا حولها سرَابٌ وطينٌ لا **امرؤُ القيس** هزّها **والمعرّي** طفلُها وانحنى

تحتها **الجُنَيْدُ** انحنى **الحلاج والنِّفّري** روى المتنبى أنها الصَّـــوت

والصّدى أنتَ مملوكٌ هيَ **المالك**[١٢٧]

هذه الكلمة هى القصيدة، **وهى الكلمة** Logos العقل الأول، والنور المحمدي، والإنسان الكامل، رمز الخلق، من دونها **لاوجود للكون**، فهى أصل الكون ومبعثه وسبب وجوده، والعالم كله كامن فيها:

هى الحلْم والحالِمُ وهْيَ المَلاكُ ترتسمُ الأمة

فيها كبذْرَةٍ[١٢٨]

هل هذه «الحقيقة» **هى النقطة العليا** التى كان يبحث عنها السرياليون؟

إنها إذا لم تكن هى، **فلا شك أنها تشبهها**.

وإذا كانت الرمزية والسريالية **قد امتازتا بالغموض**، كما امتازت الصوفية بالرمز، فإن كل هذه المذاهب قد عنيت فى إبداعها بالأحلام والرؤى التى تصور الجانب المغاير للواقع، المتحدى له، بكل صورة من صوره، **وللحلم** نصيب كبير فى أعمال أدونيس الشعرية، وبعض تلك الأحلام **فيها** مؤثرات صوفية و تتشابه مع رؤى وأحلام اعتاد الصوفية أن يقدموها لنا فى **أعمالهم مثل** تلك الرؤى التى يقدمها **محيى الدين بن عربى**، وهل أعماله الأساسية **مثل «الفتوحات المكية»** وغيرها ولاسيما «**فصوص الحكم**»، إلا رؤى وأحلام؟ . **فهو يخبرنا فى فاتحة كتاب «الفصوص»** أنه قد رأى الرسول **محمد** (ﷺ) فى مبشرة فى **دمشق** فأعطاه هذا الكتاب ليخرج به إلى الناس.[١٢٩] كما بدأ ابن عربى كتابه «**الفتوحات المكية**» بخطبة أخبرنا أنها «**مكاشفة**

قلبية فى حضرة غيبية»[١٣٠] وهذا وحى أقرب إلى الرؤى والأحلام ، التى يسجلها الكاتب على الورق. وكذلك ماصنعة «ابن قضيب البان» فى كتابه «المواقف الإلهية» من رؤى، ولاسيما معراجه إلى السماء، ورؤيته «الحق» فى صورة مجسمة»[١٣١].

فى قصيدة «السماء الثامنة، رحيل فى مدائن الغزالي» يقدم أدونيس رؤيا ، على هيئة رحلة، تشبه رحلة الإسراء والمعراج، أو رحلة دانتى فى «الفردوس المفقود» ورحلة المعري فى «رسالة الغفران» إلى الآخرة . ولكن أدونيس لم يشأ أن يجعل من الرحلة فى مدائن الغزالي، رحلة إلى الجنة، فهى ليست رحلة صاعدة ، بل رحلة نازلة، ليست إلى السماوات «المعروفة» بل هى رحلة إلى سماء ثامنة، وفى هذه المدائن، التى فسدت، وسقط النموذج فيها ، لا نرى الفردوس ، بل نرى سقوطاً ، خنا جر وستائر سوداء تغطى الأفق:

يبتدئُ السقوطُ فى مدائن الغزالي
يختلــجُ الشّـارع كالسّتــارةْ
والزّمــنُ الرّابــضُ مثْل جنْجرِ
يغــوصُ تحــت العنـــقِ،
والمنــــارةْ
ستارةٌ سوداء[١٣٢]

وبرغم أن الغــزالى (أبو حامد محمد بن محمد ت٥٠٥هـ) من المتصوفة الكبار ، ومن المدافعين عن شطحات الحــلاج وغيره من السابقين عليه من المتصوفة، إلا أنه فقيه سني لم يرُق لأدونيس منهجه ، ولا ما أسسه من فكر، ولم تكن هذه القصيدة بمثابة الهجوم الوحيد عليه من جانب أدونيس ، بل هاجم - بعد ذلك - هذا الاتجاه من أول الشافعى إلى محمد بن عبد الوهاب، فيما أسماه «الثابت» من الفكر والأدب العربى مــقـــابل «المتــحـــول» والمتغير الذى يعجبه ويروقه، مثل فكر الشيعة والقرامطة ، والإسماعيلية والفكر الباطنى عموماً. وهجوم أدونيس حينئذ مفهوم في سياق فكره ولاسيما، وقد ألف الغزالي كتاباً فى «فضائح الباطنية» شدد فيه النكير عليهم.

وفى عمله الطويل «فرد بصيغة الجمع» مثلت الرؤى والأحلام شطراً كبيراً من هذا الكتاب وربما قلنا هي أساسه ومنطلقه، فما أشبهه بعمل ابن عربى «فصوص الحكم» باعتباره لب مذهبه وفلسفته، وقد امتلأ بالرمز، والرؤى والأحلام.

ولكن أدونيس فى رؤاه وأحواله ومقاماته ، يختلف عن المتصوفة، فهو لايصعد إلى السماء، ولايقف فى حضرة الحق ، وهو يذكر **الفناء** فى شعره ، ولكنه ليس هو **«الفناء الصوفى»** :

وسمعتُ صوتاً: أنتَ الآن لاينحجبُ شئٌ عنك

وخيّل إليّ

أنني

أُدحرجُ الظلْمةَ بأصابعي

أُراعي الشفق وأراعى جناحيّ

وأبقى أياماً فى حال الفَنَاء

يغمرُنى التُّراب

وينبتُ عليَّ العشْب.(١٣٣)

إنـــه «فـنـــاء» من نوع مختلف، مغاير لفناء الصوفية المعروف، بل مناقض له، إنه يتشبث بالحسى (بالتراب والعشب) ولايرتقع إلى الروحى والمقدس ، ولايعرج فى السماء، بل يتشبث بالأرض.

● ● ●

حديثنا فى الفقرة السابقة عن الفناء، يدفعنا للبحث عما سماه أدونيس فى كتابه **«مقدمة للشعر العربى»** بـ **«الحدث الصوفي»** بمعنى تخطى الزمن وقيوده ، إنه الصوفية السريالية، أو السريالية الصوفية، التى غايتها التماهى فى المطلق حيث **«يشعر الإنسان** أنه فى حاجة إلى من يتحدث معه خارج الكتب، وخارج العقل، وخارج العلم ، مع شجرة أو حجر أو جبل أو نهر»(١٣٤).

إن ذلك التصور هو الحالة التى يسميها الدكتور هدارة **«فقدان الشعور بالأنا»**(١٣٥) وهى فى التصوف تأخذ مسمى **الفناء** ومن مظاهرها **الشّطح والانخطاف، والوجد،** وهي تشبه **النرفانا** Nirvana فى التأمل الهندى. وفى هذا التصور يرفض أدونيس الثنائية، يرفض الجنة والنار ، الوجود ومـــــاوراء الوجود، الخالق والمخلوق ، ويقبل الوحدة، **وحدة الوجود** (المادية كما قلنا) وقد حقق أدونيس ذلك **«المذهب»** فى الصيرورة والتحول والفناء والوحدة كأجلى مايكون فى العمل الذى كتبه بعد **«مفرد بصيغة الجمع»**، وهو **«القصائد الخمس»**.

والشعور بالاتحاد هو النتيجة الطبيعية للسكر والفناء المؤدى للشطح، وذلك الشعور شائع فى كل أنواع التصوف، فالاتحاد هو تلاشى ماهو ظاهر، وتحطيم الأسوار التى تحد المتناهى حتى تفنى ذاتيته ، وتندمج فى اللامتناهى أو فى محيط الوجود، ولايخفى ماذكرناه فى **الفصل الأول** من تفرقة بين **الفناء فى التصوف الإسلامى والفناء فى التصوف الهندي** أو **النرفانا** حيث يفنى العبد فى التصوف الإسلامى عن نفسه ويبقى بربه ، وأما الفناء فى التصوف الهندى فيعنى امحاء الفرد فى الكل دون فقد الوعى.

والحق أن معنى الفناء يكاد يساوى معنى التصوف، فيتسع ليشمل المعنى الضيق الملتزم «**فناء الأخلاق البشرية لافناء البشرية**»(١٣٦) وكذا الفناء الحسى كما يقول القشيرى «**وفناؤه عن نفسه وعن الخلق بزوال إحساسه بنفسه وبهم**»(١٣٧) الذى يقترب من معنى النرفانا.

أما فى تصور أدونيس فهو شىء من «**النرفانا**» و «**الشطح**» و «**الحلول**»، يتداخل معه **التناسخ والسحر** كذلك ، فمذهبه خليط من **السريالية** والصوفية ، أو كما قلنا هى صوفية سريالية، ففى هذا المذهب/ التصور يتم التجاذب والتنابذ بين الجنة والجحيم كما يقول أدونيس:

وما أبرَّ هذا التجاذب/ التنابذ

بين الجحيـــم والجنـــة(١٣٨)

وفى هذا «المذهب» تلقانا كلمات المتصوفة : **الكشف** ، **النشوة** ، **الانخطاف**، **الرؤية** ، **الإشارة**، كل هذا يحدث للشاعر إذ يحاول استبصار ما فى الكون ، بالتوحد مع عناصره:

وانتَ مـا أضيقك - اتَّســـعْ ياحقلَ الإشـــارات

بين طبعى والطَّبيعة رؤىً ومكاشفات - نشوةٌ واحـدةٌ

رعشةٌ واحـدةٌ فى أخوّة خفية - عتمة بلّوريـــة!

إنه الانخطاف تلغزه السريرة. إنه الرَّصد البصائريُّ

فى وهْـم يطوِّفُ بين العناصر كأنــــه اليقين.(١٣٩)

فإذا لم يكن مايذكره الشاعر هنا «**وجداً**» فهو تواجد أو استدعاء للوجد، ألم تر إلى قوله «اتسع يا حقل الإشارات!» ، وفى مواضع أخرى نرى الشاعر يصل إلى حال السُّكْر، حيث يقول:

هوذا : أغمضْتُ جفوني ياسْمكَ واستسلمت إلى أعضائي
حيثُ نعانقُ مالا نعرفُ كيف نراهُ
حيثُ المعنى زيْتٌ والصّورةُ نارٌ
....
تكــون خُطاكَ لقاحـــاً :
ستكـــون المـــاءَ مـــراراً
ومـــراراً سوف ، تكون الصّخرَ
مـراراً ســوف تكــون الرّيـحَ،
وتغـدو
مَـلِكَ الآفـاقِ ، وتغــدو
ملك العربـــات الضّوئيّةْ.
خُذني ، ياهذا التيّار ، امنحنى
مـــداً اقصـــى(١٤٠)

والشاعر هنا لايغيب عن الوعى ، وإن أغمض جفونه، لكنه يسلم نفسه إلى لون من «اللاوعى» يبحث فيه عن المعنى، عن المجهول والمحرم ، وعن القادم لاعما كان ولاما هو واقع، وهو لايطلب مدداً من «الحق» لكنه يعرف ذلك «التيار» الذى يمده بالقوة، إنها عناصر الوجود، الماء والصخر ، والريح، وتلك الآفاق اللا نهائية ، فهو يتوحد مع تلك العناصر؛ لأنه لايعرف الثنائية والتمايز بل يحاربها ويؤمن بالوحدة والتداخل:

في قَسَماتِ شوارع ترقدُ تحْت غبار السيّافين، أسائلُ عن
أشباهي
في رائحة الحزن الشّارد خلفَ زقاقٍ
في صمت عجوز تومئ أنّ الموت قريبٌ
في جُرحِ/ جسْرٍ بين سواعدَ ، بين قلوبٍ
في رؤيا
تبقى نوراً وفريسةَ نورٍ
أبحثُ / عن/ أشباهي(١٤١)

والصيرورة والتحول فى مذهب أدونيس هذا فيها من الحلول، ومن التناسخ:

يحدثُ أنْ أعطيَ أشكالي

لكتابٍ أو مفتاح(١٤٢)

والعالم الذى ينشده أدونيس من هذه الصيرورة والتحول، عالم يتأسس على النفى والثورة ، وبرغم مايكتنفه من سكر بل «وَلَه» حيث يقول:

احتضنّا، ياجنسَ الوَلَه- مابعدَ الملاكِ، ماقبلَ الشّيطان،

والنّفْيُ لكَ أيُّها الرّضى!(١٤٣)

فالمطلق الذى يتحدث عنه الشاعر، هو الحرية، والمغايرة، والحداثة ، والوجود المغاير:

سلاماً لعلم البصيرة فى هذا الهيكل الآدميّ الذى يعمل

لا ليملكَ ، بل ليكون

فى طقس التحوّل

طقس ما لا يتأسّس

طقس مالايتناقض وينقض

طقس الرّئة والحاسة(١٤٤)

• • •

ولانختم هذا الفصل إلا أن نشير إلى مكانة «**النِّفَّري**» (محمد بن عبد الجبار ت: ٣٥٤هـ) عند أدونيس ، فقد عرف أدونيس كتاب النفرى «**المواقف والمخاطبات**» معرفة عميقة، بحيث لانبالغ إذا قلنا إنه يكاد يحفظه عن ظهـــر قلب، وقد ظهر أثر ذلك الكتاب فى أعمال أدونيس منذ وقت مبكر ، فاقتبس أدونيس عبارات من **النفري** جعلها فى صدر قصائده ودواوينه، فمنذ سنة ١٩٦٢ عرفت عبارة **النفري** الذائعة «**كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة**»، طريقها إلى أعمال أدونيس فاقتبسها فى صدر ديوانه «**كتاب التحولات**» وفى «**أقاليم النهار والليل**» جعل أدونيس القسم الثانى من هذا العمل بعنوان «**فصل المواقف** » وهو اقتباس واضح من كتاب **النفري** ، وكذا اقتبس أدونيس عبارتين من « **موقف العظمة**» و «**موقف المحضر والحرف**» جعلهما فى صدر هذا الفصل(١٤٥).

وبديهى أن كل هذه الاقتباسات ولاسيما وهى لم تدخل فى نسيج القصائد، ليست هى الأثر الأهم فى الشعر، ولكننا نستدل بها على اهتمام أدونيس بكتاب النفري، وأما تأثره المباشر بهذا الكتاب فأمر واضح أيضا فى أعماله المختلفة وفى الجدول التالى جانب من هذا الأثر :

م	نصوص النفري	نصوص أدونيس
١	قال لي العارفُ يعرفُ ويعرف والواقف يعرفُ ولايعرف (ص ٧٨)	= تريدُ أنْ تعرف؟ إذنْ اجْهلْ ما أنْتَ واجهلْ غيرك (جـ٢ ص ٥٩٣)
٢	وقال لي، أنتَ غيْبٌ لاعمّا، ولا عن ، ولا لِمَ ، ولا لأنّ، ولا في، ولافيما، ولابما (ص١١٣).	= أنتَ اين وهل وماذا وكيف ومتى وانت لا أنتَ (جـ٢ ص ٥٨٧)
٣	فرأيت الربَّ في وسَطِ العبيد، وقد تعلّق كلّ واحدٍ منهم بحُجْزَتِهِ (ص ١٢٩)	= ورأيت اللهَ كالشّحاذ فى أرْضِ عليّ (جـ٢ ص ٢٨٢)
٤	وقال لي المعرفةُ التي ما فيها جهْلٌ هي المعرفةُ التي ما فيها معرفة (ص ١٢٨)	= والمعرفةُ أنْ تعلم ←→ وتجهل (جـ٢ ص٦٥٠)
٥	وقال لي حانَ حَيْني وأزِفَ ميقَاتُ ظُهوري (ص ٢٨١)	= لكنّ الفرحَ غائبٌ ولمْ تحنِ ساعةُ الظّهور (جـ١ ص٥٨٦)
٦	ثُمَّ أظهرُ ولا أغيب (ص٢٨١)	= هكذا أظهرُ في قميصيَ الجديد . (جـ١ ص ٥٩٢)

هنا نلاحظ «التداخل النصي» Intertextuality بين نصوص النفري ونصوص أدونيس فى هذه العبارات التى يتشابه فيها «البناء» ولاسيما أسلوب المقابلة، وأحيانا تكون الألفاظ هى عين الألفاظ، وهناك مزيد لمن يدقق فى النص الذى أبدعه النفرى وفى شعر أدونيس ليستخرج المتشابهات والنظائر، وأدونيس لايخفى إعجابه بالنفرى واهتمامه به ، وقد كتب عنه وأشار إلى أهميته مراراً[١٤٦].

ومما يؤسف له أن أدونيس برغم فضله فى التعريف بالنفرى، وما أضفاه على كتابه من تبجيل ومدح كثير، فإنه قد زعم فى أمر النفرى مزاعم لانسلم له بصحتها، بل ربما قلنا إنه على الضدمن رؤية أدونيس له. فأدونيس يركز على جانب يلح عليه فى كل ماكتبه عن الصوفية، ذلكم هو جانب «القطيعة» مع الواقع كما يسميه هو.(١٤٧) والحق أن هذا التصنيف لكتابات النفرى وغيره من المتصوفة يتوافق مع فلسفة أدونيس التى عرفناها من كتاباته وشعره ، وهى فلسفة لاتعترف للعرب بشىء من الإبداع ، ومادامت هذه الكتابات قد انقطعت عما هو معروف من التاريخ أو الحاضر العربي ، فهى مقبولة من هذا المنطلق عند أدونيس وبالتالى فهي تستحق الإشادة والمدح ، وهذه مغالطة كبيرة؛ لأن جُلّ ماكتب باللغة العربية ، شعراً ونثراً فهو تراث عربى أصيل كتبه رجال يحملون شارة الإسلام ديناً وحضارة ، والنفري من بين المتصوفة فى طليعة «**المؤمنين**» وهذا واضح من خلال كتابه - فنحن لانعرف شيئاً مؤكداً عن حياته - والرجل برغم كل ما خالف به المعتاد، وبرغم اختراقه الحجب وخطابه المباشر مع الله، فإنه كان فى غاية الأدب والتواضع والخضوع والتسليم، فطريق النفرى، هو طريق المسلم المؤمن الورع المحب، الذى نفى ماخلا الله (**السِّوَى**) فأصبح فى معية «**الحق**» يخاطبه ويستمع إليه ويطيع ، ويكفى أن نتوقف عند هذا النص من «**موقف الإسلام**» من كتاب المواقف والمخاطبات لندل به على صدق دعوانا . يقول النفرى:

« قال: لاتعارضني برأيك ولاتطلب على حقي عليك دليلاً من قِبَلِ نفسكَ...

قلتُ كيف لا أعارضُ، قال: تتَّبعْ ولاتبتدعْ، قلتُ : ماقولكَ ، قال: كلامي، قلتُ : أينَ طريقُكَ، قال : أحكامي»(١٤٨).

فالذى نراه إذاً أن أدونيس لم يتأثر روح النفري ، وإن استفاد من أسلوبه، فكل منهما له طريق مغاير للآخر ، وقد نقول هما طريقان لايلتقيان.

والخلاصة أن أدونيس يعد أكبر شاعر معاصر استفاد من تراث الصوفية وتأثر به، ولا نغالى إذا قلنا إنه أبعد الناس عن طريق الصوفية الإسلامية التى تنشد الوصول إلى حضرة «الحق» ، فهو ينشد «طريقاً» هو طريق الثورة ، والهدم ، والتدمير. ولاشك أن نزعته الصوفية تتفق مع الصوفية بمعناها العام ، وما يميزها من جنوح نحو الأحلام واللاوعي.

• • •

هوامش الفصل السابع

(١) راجع رأى الدكتور خليل حاوى فى كتاب جهاد فاضل «قضايا الشعر الحديث» دار الشروق ، بيروت ، ١٩٨٤ م ، ص٢٧٣.

(٢) نفس المرجع السابق ص٢٦٦.

(٣) حديث مع الشاعر بلند الحيدرى فى مجله الكرمل عدد ١٠، قبرص ١٩٨٥م، ص٢٩٤.

(٤) راجع د. عبد العزيز المقالح: أزمة القصيدة العربية ، مشروع تساؤل ، دار الآداب ، بيروت ١٩٨٥م ، ص١٠٠-١٠١.

(٥) د. عز الدين اسماعيل : الشعر العربى المعاصر .. ص١٨٤.

(٦) د.إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربى المعاصر ص١٤٢.

(٧) أدونيس : الأعمال الشعرية الكاملة دار العودة ، بيروت ط٤، ١٩٨٥م، جـ٢، ص٣٦٧.

(٨) أدونيس : الأعمال الكاملة جـ٢، ص٢٤٤.

(٩) راجع المصدر السابق جـ٢، ص١٦١ ، ١٦٩ ، وأيضا الصفحات ٢٤١ ، ٢٤٩، ٢٧٩، ٢٨٣، ٣٢٠ وغيرها.

(١٠) نفس المصدر جـ٢ ص٢٩٨.

(١١) نفس المصدر جـ٢ص ٥٦٣.

(١٢) أدونيس : نفس المصدر السابق جـ٢، ص٥٦٦.

(١٣) أدونيس : قصيدته النثرية «قبر من أجل نيويورك» فى الأعمال الكاملة جـ٢، ص٣٠١.

(١٤) نفس المصدر جـ٢، ص٣٠٩.

(١٥) قصيدة «العمل» فى : جـ١ ، ص١٣٨ ومايتلوها ، وقصيدة «الثائر» ص١٤٤ ومايتلوها.

(١٦) راجع د. عبد الله أحمد المهنا، الحداثة والعناصر المحدثة فى القصيدة العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر ، مجلد ١١. عدد ٣ الكويت ١٩٨٨ص٢٧ ، وهو يقول: لابد أن آراء أدونيس قد تغيرت بعد سقوط الاتحاد السوفيتى، وتراجع العقيدة الشيوعية والفكر الماركسى بل تغيرت قبل ذلك، بعد قيام الثورة الإيرانية سنة ١٩٧٩م، حيث عاد فاعتبر الدين وسيلة لخلاص الإنسان من معاناته (نفس المرجع هامش ص ٢٧). وانا لا أظن أن موقف أدونيس من الدين قد تغير إلى الناحية الأخرى كلية.

(١٧) أدونيس: الأعمال الكاملة جـ١، ص٥٩٢. وهذا النص إنما هو معارضة لما جاء فى الإنجيل على لسان المسيح (عليه السلام) لاتظنوا أنى جئت لألقى سلاماً على الأرض ، ماجئت لألقى سلاما بل سيفاً (إنجيل متى ١٠/٣٤).

(١٨) المصدر السابق جـ٢، ص٦٤٢.

(١٩) راجع : أدونيس : خواطر فى النقد ، مجلة فصول، عدد ٣، ٤ مجلد ٩ ، القاهرة، ١٩٩١م، ص١٦١.

(٢٠) الأعمال الكاملة جـ١، ص٧٧ ، وراجع أيضاً ص ٧٨ ، ٧٩.

(٢١) ديوان أوراق فى الريح ، نفس المصدر جـ١، ص١١٢.

(٢٢) الأعمال جـ١، ص٢٨٤، ولايظهر هذا الملمح النرجسي ، في شعر أدونيس فحسب ، بل في أحاديثه وما يكتبه أيضاً ، ومن ذلك رده على سؤال من مجلة «ليبراسيون» الفرنسية : لماذا تكتب؟ فقال: أكتب لأدون ما قاله الله ولم يكتبه (راجع مجلة الكرمل، ص ٢٤٠ عدد ١٦ ، قبرص ١٩٨٥م).

(٢٣) راجع د. صبري حافظ : استشراف الشعر. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٥م، ص٥٣.

(٢٤) راجع ، علي أحمد الشرع : ملامح الأورفية في شعر أدونيس ، ص١٠٦-١٢٠ مجلة فصول ، عدد ١، ٢ ، مجلد٧ ، القاهرة ١٩٨٧ م . وعن سوناتات أورفيوس لريلكه ، راجع كتاب الدكتور عبد الرحمن بدوي : الأدب الألماني في نصف قرن ، ص ٢٥٣-٢٦٣ ، عالم المعرفة (١٨١) الكويت ، ١٩٩٤م.

(٢٥) ولد الشاعر الأمريكي والت ويتمان في ويست هيلز سنة ١٨١٩ وتوفي في نيويورك سنة ١٨٩٢، من أبوين فقيرين ، ولم يكمل تعليمه، وعمل بالصحافة ، وعمله الرئيسي هو ديوان شعر ظل ينقح فيه ويضيف إليه هو: أوراق العشب Leaves of Grass .
راجع : Walt whitman; Selected and with notes: by Mark Van Doren, The Viking Press, New York, 1959 , PP.3-12.

(٢٦) راجع، د. محمد الخزعلي : الحداثة فكرة في شعر أدونيس ، مجلة عالم الفكر، هامش ص١٠٠ عدد ٣ ، مجلد ١٩ ، الكويت ١٩٨٨م ، كما أشار جهاد فاضل في كتابه «قضايا الشعر الحديث» إلى هذه المجلة أيضا في حواره مع الشاعر محمد الفيتوري ص٣٢٩.

(٢٧) أدونيس: مقدمة للشعر العربي ، ط٤ ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٣م، ص١١٧.

(٢٨) أدونيس : المرجع السابق ص ١١٨ - ١٢٠.

(٢٩) أدونيس : المرجع السابق ص١٢٨ -١٣٠.

(٣٠) نفس المرجع ١٣١.

(٣١) نفس المرجع ص١٣١-١٣٣.

(٣٢) الكتاب في الأصل مجموعة مقالات وحوارات نشرتها مجلة الحوادث اللبنانية، ثم جمعها المؤلف ، ونشر في دار الشروق، بيروت ١٩٨٤م.

(٣٣) جهاد فاضل : قضايا الشعر الحديث ص ٢١٣.

(٣٤) أدونيس : الأعمال الكاملة جـ١ المقدمة ص ٦.

(٣٥) أدونيس : نفس المصدر السابق ص٦.

(٣٦) ابن عربي : ترجمان الأشواق ص٤٣-٤٤.

(٣٧) أبو العلا عفيفي : مقدمة تحقيقه وشرحه لفصوص الحكم لابن عربي، ط٢، دار الكتاب العربي، بيروت ، ١٩٨٠م ، ص٤٣.

(٣٨) راجع، أدونيس : أندلس الأعماق، مجلة الكرمل عدد ١٣ ، قبرص ١٩٨٤م ، ص٩٧ -٩٩.

(٣٩) أدونيس : الأعمال الكاملة جـ٢ ، ص٥١٠.

(٤٠) نفس المصدر جـ٢، ص٥٦٣.

(٤١) أدونيس: الأعمال الكاملة جـ٢، ص٤٩٧.
(٤٢) نفس المصدر جـ٢، ص٥٢٧.
(٤٣) نفس المصدر جـ٢، ٥٧٧.
(٤٤) نفس المصدر جـ٢. ص٦٨٥.
(٤٥) من الآية : ٣ ، سورة الأنبياء.
(٤٦) راجع : الكتاب المقدس، العهد القديم ، سفر التكوين ١، ٢.
(٤٧) راجع ، أوفيد : مسخ الكائنات ص٢٩ -٣٠.
(٤٨) المرجع السابق ص ٢٢٦ -٢٣٠.
(٤٩) الأعمال الكاملة جـ٢، ص٥٤٩ .
(٥٠) المصدر نفسه جـ٢ ، ص٤٩٨.
(٥١) راجع فريد الدين العطار : منطلق الطير ص١٣٩ من الترجمة العربية.
(٥٢) ابن عربى : الفتوحات المكية ، السفر الأول ص٤١ ، ٥٤.
(٥٣) ابن عربى : الفتوحات جـ١ ، ص٤٧.
(٥٤) راجع الفتوحات المكية جـ١، ص٤٨ -٤٩.
(٥٥) ابن عربى : نفس المصدر جـ١ ، ص٤٩ - ٥٠.
(٥٦) ابن عربى : الفتوحات المكية جـ٢ ، ص٢٢٧ ، ط٢ (هيئة الكتاب).
(٥٧) د. أبو العلا عفيفى : نظريات الإسلاميين فى الكلمة " The Logos" ، مجلة كلية الآداب ، الجامعة المصرية مجلد ٢ ، القاهرة ، مايو ١٩٣٤، ص٤٧.
(٥٨) د. أبو العلا عفيفى ، مقدمة تحقيقه وشرحه لفصوص الحكم لابن عربى ، جـ١، ص٣٧ ، ٣٩ ، جـ٢ ، ص٣٢٠.
(٥٩) عبد الرحمن بن خلدون : المقدمة، دار الشعب ، القاهرة، بلا تاريخ ، ص٢٧٦.
(٦٠) الشهرستانى : الملل والنحل جـ١ ، ص١٥٢ ، والآية المذكورة رقم ٢١٠ سورة البقرة.
(٦١) أدونيس : الصوفية والسوريالية ، ط الأولى ، دار الساقى ، لندن ، ١٩٩٢م، ص١٧٩.
(٦٢) أدونيس : الأعمال الكاملة جـ٢ ، ص٥٠٠.
(٦٣) راجع : الكتاب المقدس ، العهد الجديد، رؤيا يوحنا اللاهوتى (١٢: ١-٥).
(٦٤) أدونيس : الأعمال الكاملة جـ٢ ، ص٥٤٥.
(٦٥) راجع سورة البقرة الآية ٢٥٨.
(٦٦) من ذلك قوله : والمعرفة

أن

تعلم ←→ وتجهل . الأعمال الكاملة جـ٢ ، ص٦٥٠ ، وراجع أيضاً نفس المصدر جـ٢ ، ص٦٤٩ ، ٤٠٢.
(٦٧) راجع نص خطبة البيان فى : الإنسان الكامل فى الإسلام، ترجمة وتحقيق د. عبد الرحمن بدوى ص١٣٩ -١٤٣.
(٦٨) المرجع السابق ص١٣٧ - ١٣٨.

(٦٩) أدونيس : الأعمال الكاملة جـ٢، ص٢٧٥ ، وانظر أيضاً ص٢٨٢ ، ٢٨٣ .
(٧٠) المصدر السابق جـ٢، ص٢٨٥.
(٧١) أدونيس : الأعمال الكاملة جـ١ ، ص٤٧٨.
(٧٢) نفس المصدر جـ١ ، ص٤٨٨.
(٧٣) المصدر السابق جـ١، ص٤٩٩.
(٧٤) المصدر السابق جـ١، ص٥٠١.
(٧٥) راجع : Idries Shah : The Way of the Sufi, P. 177.
(٧٦) أدونيس : المصدر السابق جـ١ ، ص٥١٩
(٧٧) القشيري : الرسالة القشيرية جـ٢، ص٦٦٢.
(٧٨) أدونيس : نفس المصدر جـ١، ص٥٤٣.
(٧٩) نفس المصدر ، جـ١ ، ص٥٤٥.
(٨٠) نفسه جـ١ ، ص٥٥٣.
(٨١) نفسه جـ١ ، ص ٥٥٣.
(٨٢) نفس المصدر جـ١، ص٥٥٦.
(٨٣) نفس المصدر السابق جـ١، ص٥٥٩.
(٨٤) نفسه جـ١، ص٥٦٣.
(٨٥) نفسه جـ١، ص٥٧٤.
(٨٦) أدونيس : المصدر نفسه جـ١ ، ص٥٨٦.
(٨٧) عبد الرحمن بن خلدون: المقدمة، دار الشعب، القاهرة بلا تاريخ ، ص١٧٧.
(٨٨) أدونيس : نفس المصدر جـ١ ، ص٥٨٩.
(٨٩) نفس المصدر جـ١ ، ص٥٩٠ .
(٩٠) النفرى (محمد بن عبد الجبار): المواقف والمخاطبات ص٦٩.
(٩١) أدونيس: نفس المصدر جـ١، ص٥٩٢.
(٩٢) أدونيس : خواطر فى النقد ، مجلة فصول عدد (٣٠) المجلد التاسع ، القاهرة ١٩٩١م، ١٦٤-١٦٥.
(٩٣) راجع ، أدونيس : الصوفية والسوريالية ص ١٠٧ ، وكذا د. إحسان عباس : إتجاهات الشعر العربى المعاصر ص١٩١-١٩٢.
(٩٤) أدونيس : الصوفية والسوريالية ص١١٠.
(٩٥) راجع تحليل أدونيس لرؤية الإسلام للمرأة والجنس فى كتابه : الثابت والمتحول جـ١ (الأصول) ص١١٦ ، ١٢٦ ، ومواضع أخرى.
(٩٦) القشيرى : الرسالة القشيرية : جـ٢ ، ص٤٥٩.
(٩٧) راجع ، أدونيس : الصوفية والسوريالية ص١٠٨ - ١٠٩.
(٩٨) راجع : فصوص الحكم لابن عربى جـ١، ص٢١٧ ومايتلوها، والشرح جـ٢، ص٣٢٩، ومايتلوها.
(٩٩) أدونيس : الأعمال الكاملة جـ١ ، ص٢١٤ - ٢١٥

(١٠٠) راينر ماريا ريلكه : رسائل إلى شاعر ناشئ ، ترجمه أحمد المدينى ، مجلة الكرمل ، عدد ١٩/ ٢٠ ، قبرص ١٩٨٦ م، ص٢١٢.

(١٠١) راجع : على أحمد الشرع : ملامح الأورفية فى شعر أدونيس ، مجلة فصول ، عدد ١ ، ٢ ، مجلد ٧ ، القاهرة ١٩٨٧م ، ص١١٠-١١١.

(١٠٢) أوفيد : مسخ الكائنات ترجمة د. ثروت عكاشة ص٢٢٠.

(١٠٣) راجع ، على أحمد الشرع : ملامح الأورفية ... ص ١١٣.

(١٠٤) أدونيس : الصوفية والسوريالية ص١٠٧.

(١٠٥) أدونيس : الأعمال الكاملة جـ٢ ، ص٨.

(١٠٦) المصدر السابق جـ٢، ص٩.

(١٠٧) نفس المصدر جـ٢، ص١٨٢.

(١٠٨) أدونيس : نفس المصدر جـ٢ ، ص١٠١.

(١٠٩) المصدر السابق جـ٢ ، ص١١٤.

(١١٠) أدونيس : المصدر السابق جـ٢، ص٣٢.

(١١١) نفس المصدر جـ٢ ، ص١١٢.

(١١٢) نفسه جـ٢، ص ٣٧٩.

(١١٣) نفسه جـ٢ ، ص ٣٨٣.

(١١٤) فى كتاب أدونيس «مفرد بصيغة الجمع» صورة ، أو مشهد قصير، يكاد يكون ترجمة لمشهد مثله فى رواية لورانس «عشيق الليدى تشاترلى» راجع أدونيس: الأعمال الكاملة جـ٢ ، ص٥٩٣.

(١١٥) أدونيس : الأعمال الكاملة جـ٢ ، ص٥٩٢.

(١١٦) راجع : د. إحسان عباس: اتجاهات الشعر العربى المعاصر ص١٦٠ ومايتلوها.

(١١٧) أدونيس : المصدر السابق جـ٢، ص١٩٢.

(١١٨) المصدر السابق جـ٢، ص١٩٣. وراجع: ديوان الحلاج، ملحق أشعار نسبت للحلاج ص٨٩ والبيت هناك :

يارب جوهر علم لو أبوح به لقيل لى أنت ممن يعبد الوثنا

وقد أنشده ابن عربى فى الفتوحات جـ١ ، ص١٤٤. (ط. عثمان يحيى)

(١١٩) نفس المصدر جـ٢، ص ١٩٧.

(١٢٠) المصدر نفسه جـ٢، ص١٩٨-١٩٩ .

(١٢١) المصدر نفسه جـ٢، ص٢١٢ ، وفى الأصل النساء البقايا.

(١٢٢) الشلمغانى اسمه محمد بن على (٣٢٢هـ) وهو أبو جعفر، ويعرف بابن أبى العزاقر، قتل وأحرقت جثته فى عهد الراضى العباسى.

(١٢٣) أدونيس : نفس المصدر جـ٢ ، ص٥٤٧.

(١٢٤) أدونيس : نفس المصدر جـ٢، ص٤٣٩.

(١٢٥) نفس المصدر جـ٢ ، ص٤٧٠.

الفصل الثامن

محمد عفيفي مطر

(مَمْلكةُ الأَحْلام)

محمد عفيفي مطر

(مملكةُ الأحلام)

«... ليسَ لي إلا سويعاتٌ من النّوم السخيّ
أمرُّ فيه على البلاد وأستعيدُ الشّمس والرعيَ الطليق»

«محمد عفيفي مطر»

● يتفرد محمد عفيفى مطر من بين الشعراء العرب المعاصرين بخصائص عديدة تميزه عن سواه ، وبها أصبح شاعراً فذاً لايشاركه أحد فى عالمه المتفرد، فقد ولد في قرية «رملة الأنجب» فى محافظة المنوفية فى سنة ١٩٣٥م ، ولم يهجر الشاعر قريته إلى اليوم وقد بلغ الستين عاماً ، باستثناء بعض السنوات التي عمل فيها فى كفر الشيخ حيث أسس مجلته «سنابل» والمدة التى هاجر فيها إلى العراق بعد ذلك. ولقد أصبحت «رملة الأنجب» فى شهرة قرية «الكيلو» (موطن طه حسين) و «جيكور» (موطن السيَّاب) و «بشرى» (موطن جبران خليل جبران) ، فالشاعر يمهر قصائده باسمها غالباً. وربما بدأ القصيدة فى مكان ما من العالم وأنهاها هناك، فى «رملة الأنجب» ، وأكثر قصائد الشاعر ، فى المرحلة الأخيرة، يحمل تاريخين ربما امتد الزمن بينهما عدة أشهر ، بل عدة سنوات! فهو شاعر محكّك ، يطيل التأمل فى نصوصه ومراجعتها.

وهذا الارتباط بالقرية فى حياة هذا الشاعر ليس أمراً ثانوياً ، بل هو من صميم حياة الشاعر وحياة فنه، فيمثل عالم القرية بكل مافيه من ثراء وتميز، البيئة الأثيرة التى يتحرك فيها الشاعر ويأخذنا معه إلى هذا العالم دائماً كلما كتب شعراً أيًا ماكان «موضوعه» وهو عالم متفرد ، مختلف عن عالم «الريف الرومنتيكى» المعهود فى شعر الرومنتيكيين العرب ، كل الاختلاف ، بمفرداته ومسمياته وأساطيره وخرافاته، وأحلامه وأصواته وألوانه، عالم نشتم منه رائحة الطمى، ونعيش فيه خلال الخضرة الداكنة، والعتمة الفريدة ، نلتقى فيه بالجنيات والشواديف والسواقى والقواديس ، وبالنخيل والأشجار والطيور ، وبالتوت والجميز والصفصاف والكافور ، وأين نجد الحُمّيْض والبرنوف والبشنين واللّيف والحَلْفاء، إلا عند هذا الشاعر؟ وهل أحد غيره من الشعراء المعاصرين تحدث عن «حِزَام الصُوف» و «الرُزّ المفلفل» و «طبْليَّة العائلة» ؟!

وحينما تحصن الشاعر بالقرية عن قصد، كان قد ارتبط بالأرض الصلبة الباقية، أرض الأجداد، الأرض التى أبدعت الشعر الأصيل ، والفن الخالد، وكان يتجه بذاكرته نحو الماضى، فبرغم مايمتاز به الشاعر من اتجاه «حداثي» واضح، وبرغم مايراه على «مرآة الأسلاف من شروخ» فهو مقيم بينهم لايريم ، بين آبائه وأجداده فى القرية ، حيث المقابر بجوار منازل الأحياء، ووسط أسفار الأسلاف بما تحويه من فلسفة ، وفقه، وشعر وعلم ، وربما كان كبعض «الصعاليك» يبالغ في انتمائه بفعل قد يبدو في ظاهره «انخلاعاً» عن القيم القبلية، وقد يبدو فى سيماء من يجلب على نفسه التشنيع، كأنه «مُلامتيّ»، وما أشد هذه الحال ، يذهب فيها الشاعر بعيداً فى حَرّ الهاجرة، يعانى من حر الشمس اللاهب ، ويعانى الظمأ والجوع، وفيها يصطحب الغـول ، ويسمع صوت سفاد بين الجن والسعالى:

هُمُ حَملوني شموساً تُذيبُ اليَرَابيعَ والضَبّ ...

راحلتي ظمأ كدّسته التّواريخُ جوعٌ يؤاكلني جسدي...

وأنا من زمان القبيلة اصْطحبُ الغُول أسمعُ

زمزمة لاغتلام السّعالي مع الجنّ

احملُ سجْعَ الأليّةِ والموثِقَ الصُعْب[1]

تماماً كما كان الشاعر الجاهلى ، تـأبّطَ شرّا (ثابت بن جابر) يصنع، إذ اعتاد أن يغزو على رجله وحده، وهو من الشعراء الصعاليك ، وقد أخبر عن لقائه بالغول ، وقتله إياها، فى شعره إذ يقول:

فاصْبحتُ والغُولُ لي جارةٌ   فيَا جارتا انتِ ما اهْوَلا[2] .. الخ

هذا الارتباط بالقبيلة والآباء والأجداد ، وبالذاكرة اللغوية والشعرية، يمثل جانباً من جوانب التميز والخصوصية عند الشاعر **محمد عفيفى مطر** ، وهو - على خلاف مايصنع أدونيس - لايهاجم التاريخ ولايزرى بالثقافة العربية، بل يلهج بذكر الأسلاف ، ويداوم على ذكر الماضى. والذاكرة عنده هى أهم مصادر الشعر ، سواء الذاكرة اللغوية أو الشعرية أو الذاكرة الشخصية، بمعنى التراث الشخصى للشاعر من ذكريات وأحداث ولاسيما ذكريات الطفولة والصبا.

وهذا الارتباط بعالم الطفولة ، قد يكون أهم سبب جعل الشاعر يميل إلى الحسية والتجسيم ، والشاعر نفسه يؤكد هذه الخاصية الواضحة عنده بقوله «أجدنى دائماً، في

كل الأحيان ، لا فى بعضها، شاعراً مصوراً ، مشخصاً ، متعتى وقدرتي في التجسيد والتشييد والحسية، وممارسة أقصى ما تستطيعه الحواس من الاشتباك مع العالم والإنسان»[٣].

لكن هذا التصوير والتشخيص الذى امتاز به الشاعر، لم يجعل منه شاعراً واضحاً، بل أصبح محمد عفيفى مطر، عنوان الغموض ، بل الإبهام فى الشعر العربى المعاصر ، ذلك أنه لجأ إلى لغة امتازت بخصائص أسلوبية جعلتها بعيدة عن الأساليب المعتادة، منها التقديم والتأخير ، والحذف، وطول الجملة الشعرية، والإكثار من الجمل الاعتراضية ، مما جعل قصائده تبدو متشابكة كأغصان شجرة جميز عتيقة كما وصفها الدكتور صبري حافظ، كذلك ساعد على هذا الغموض لجوء الشاعر فى دواوينه الأخيرة إلى استخدام المفردات المهجورة.

لقد انقسم النقاد فريقين تجاه قضية الغموض عند الشاعر عفيفى مطر ، أحدهما يرى أن مايصنعه الشاعر، يحتاج إلى لون من القراءة الجادة المتأنية للتعامل مع نصوصه، والفريق الآخر يرى أن الشاعر قد أغرب فى لغته ووضع حاجزاً بينه وبين القراء فانعدم التواصل بينه وبينهم.

ومن النقاد الذين حاولوا التعامل مع شعره، وأقروا بصعوبته، ودعوا إلى التحلى بالصبر والتأنى فى القراءة والفهم: صبرى حافظ ومحمود أمين العالم وفريال غزول وشاكر عبد الحميد ومحمد عبد المطلب ورمضان بسطاويسى وغيرهم ، ويمثل الفريق الآخر الدكتور «عبد القادر القط» قال صراحة أنه لم يعد يستطيع التجاوب مع أسلوب الشاعر ولا التواصل مع نصوصه، ولشهادة هذا الناقد أهميتها، فهو يقدم هذه الشهادة فى أثناء رئاسته لتحرير مجلة «إبداع» التى كانت تعنى فى عهده بنشر الإبداع الشعرى للشعراء المعاصرين ، ولاسيما الشباب منهم ، وقد نشر د. القط قصائد الشاعر عفيفى مطر فى باب خاص- مع آخرين غيره - تحت عنوان «تجارب» وهذا هو رأيه فى شعره: «عفيفى مطر اول ماظهر كان شاعراً مجدداً ... وهو شاعر كبير وله أسلوبه المميز، الذى كان يتسم بصور حسية، مأخوذة من الطمى والطين والخصب وغير ذلك.. ولفت إليه الأنظار من هذا الجانب... بعد مدة اتجه إلى هذا الغموض وهذا التفكك اللغوى ، وأنا حقيقة بصدق ، اقف حائراً أما قصائد عفيفى الأخيرة ولا أستطيع إطلاقاً أن أعايشها، رغم محاولتى الا أفهم ... بمعنى ان هذا الشعر يفترض فيه ألا يفهمه الناقد بمعنى الفهم المنطقى ، بالضبط كما يقف الإنسان أمام لوحة سريالية بالذات... فليس

مفترضاً أن يسأل ماذا تريد اللوحة أن تقول، لكن لا أستطيع إطلاقاً أن أعايش قصائد عفيفى الأخيرة»[٤].

بيّنٌ إذن من كلام الناقد هنا أنه يجعل من **غموض** هذا الشعر **إبهاماً**، وهو أشد ألوان **الغموض** استغلاقاً وبعداً عن الوضوح ومدعاة للانفصال بين الملتقى والمبدع، والحق أن هذا هو موقف كثير من القراء وآخرين من النقاد خلا الدكتور القط ، وأنا أنبه هنا إلى أن كلام الدكتور القط مرتبط بمرحلة محددة، وأظن أنه يصدق على ديوان **«أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت»** وعلى بعض النصوص فى نفس المرحلة من شعر مطر ، ولايصدق على مانشره الشاعر فى المرحلة الأخيرة بعامة، فديوان **«رباعية الفرح»** فيه الحسية والتجسيم الذى تميز به مطر دائماً، وديوان **«احتفاليات المومياء المتوحشة»** فيه الهجاء السياسى فى صورة عالية من الفن وهو واضح غاية الوضوح ، خال من **«الإبهام»** والغموض.

هذان الموقفان من شعر مطر، يتجلى سبب تباينهما فى طريقة كل منهما فى تناول هذا الشعر ، إذ يعمد أصحاب الموقف الموافق للشاعر الداعى للتجاوب مع هذا الشعر إلى لون من القراءة التحليلية المتأنية،وإن كان أغلبهم يفشل فى الغوص فى أعماق النص، ويفشل فى الأخذ بيد القارئ إلى روح النص ، إذ يعمد هذا التحليل إلى تفكيك النص ، ويفقده أكثر مافيه من روح الجمال ، ومع ذلك فإن بعض هذه المحاولات قد تضيف إلى النص أوقل تعطى القارئ مفاتيح للفهم والتجاوب مع النص، ومن ذلك ماحاوله الدكتور **محمد عبد المطلب** فى دراسته عن ديوان **«رباعية الفرح»**[٥] إذ حاول استخراج بعض الخصائص **«النحوية»** التى يمتاز بها أسلوب الشاعر ، وهذا فى رأيى اتجاه مهم جداً لامتلاك بعض مفاتيح أسلوب الشاعر ، يتسلح بها القارئ للتغلب على واحدة من أهم الصعوبات التى تواجهه فى التعامل مع شعره.

وإذن فالمنهج المعتمد على **البنيوية والأسلوبية** يستطيع أن يفيد فى توضيح غموض هذا الشعر والوقوف على أسرار التراكيب، ولكنى أرى أن هذا وحده لايكفى لسبر أسرار هذا الشعر مالم يحاول الناقد أن يقف من النص موقفاً جمالياً «تكاملياً» ، لايرتبط فيه بمنهج أسطورى، أو نفسى أو بلاغى، وإنما يتسلح بكل هذه المناهج معاً، فإذا نجح الناقد أن يكون ناقداً جمالياً، يمتلك منهجا «تكاملياً» ونجح فى الدخول إلى النص من هذا المنطلق ، فإنه يكون قادراً على استخراج مافيه من روعة الأداء الشعري وروعة الصور والخيال وروعة الفن المتفرد الأصيل.

● ● ●

يرتبط الحب عند عفيفى مطر بالخلق والإبداع، كما يرتبط بالموت، وتلك نظرة فيها شيئ من الرؤية الصوفية، وشئ من الرؤية السريالية للمرأة باعتبارها الأنثى الخالقة، والرحم الكونية، فيظهر التجاوب بين المرأة، الأنثى المعطاء ، بجسدها السخي ومافى صدرها من الغذاء ومعين الحياة الثرّ ، وبين ما فى الكون من مظاهر طبيعية، فحيث يكون الظلام والبرد والسكون الموحش، تكون الوحدة والنسيان ، ويبقى ما في داخل الأنثى من عطاء كنزاً مخفياً:

تمرُّ أصابعُ اللّيل الشّتائيةْ

تغمغمُ فى رصيف اللّيل موسيقى جليديّةْ

فيرتعدُ الحليبُ الحيّ فى نهْديكِ .... تصرخُ في

خَصاص الباب همهمةٌ بدائيّةْ

وأنتِ وحيدةُ العينين في الظّلْماء منسيّةْ[٦]

والشاعر مثل الصوفى يرى فى اكتمال العشق كمال تحققه ووجوده، ولحظة الحب المتحقق أمل يراوده ، كما يراود الصوفي، بها يتحقق كمال الوصول، وهل يكتمل الوصول إلى الحضرة والفناء فيها إلا بالموت؟ هكذا يصبح الموت والعشق كأنهما مطلب واحد :

لقدْ احببت عينيكِ

وأحببتُ القناديلَ التي تهتزُّ عبرَ شوارع الموْتِ

ركعتُ العام بعد العام تحتَ مقاصل الصّمتِ

وبعتُ دمى لأشربَ قطرةً من ماءِ نهْديكِ

لتصفقني البُروق الخُضْرُ... تشنقني ضفائرُكِ الإلهيّة[٧]

وهذه الرؤية للمرأة والحب قريبة من رؤية الرومنتيكيين أيضاً وهي في شعر مطر المبكر أوضح منها فى أعماله المتأخرة كثيراً ، بل لا نغالي إذا قلنا إن الملمح الرومنتيكى الوحيد عند هذا الشاعر إنما هو مانلمسه فى رؤيته للمرأة والحب كما في قوله:

بيني وبينها طريق

شبّاكها يلوحُ من بلّوره إبريق

انخطفتْ روحى له .. مشيتُ فى الهجير

شربتُ قطرتين فارتعشتْ

وطرْتُ لحظتين فاختنقتْ

وعدتُ صامتا إلى الحياة

أوّاهُ .. لِمْ نسيت أنْ أموتَ عندها!!(٨)

ولا ينبغى أن نتمحــل للربط بين « انخظفتْ روحي » هنـــا وبين « الانخطـاف » أو الوجد Ecstasy عند الصوفية وعند السريالية كذلك ، فالرؤية هنا رومنتيكية ، ونسب هذا الشعر إليها أشد واوثق بلا شك.

وتتوحد الطبيعة مع الأنثى، إذ تبدو خضرة الصفصاف فى عينيها، ويختبئ خمر الكرمة فى شفتيها، وينعقد عصير الشجر لبناً طيباً فى نهديها، وهكذا تتكامل الصورة، صورة الطبيعة وصورة المرأة، المرأة الأنثى - الأرض - الخالقة، فابكتمال نضج جسدها يبدأ الخلق فى التحقق:

والطّمى الذّائبُ في طبق البلّور

يتوهّجُ بالألوان السّبعة ، يثمرُ فى الصيف الجَسَديّ الأسْمرْ

مفتتحاً صيفَ التّكوين(٩)

فى هذه القصيدة وهى بعنوان «فى أرض الموت ، منظر قتل» يستفيد الشاعر من أسطورة «اورفيوس» فيوظفها على أتم صورة وفى براعة فنية عالية ، فيربط بين الموت والإبداع والحب، ففى تلك الأسطورة لايتحقق العشق وكمال الوصال إلا بالموت ، موت المحبوبة «يوريديسى» أولا ثم موت الشاعر «اورفيوس» ثانياً، وفى العقيدة الأورفية الصوفية لايكتمل الوجود، إلابالموت ففيه يصير الإنسان إلهاً، والشاعر هنا لايخضع لهذه الرؤية خضوعاً كاملاً بل يجعل من تحقق العشق ، والموت ، طريقاً لبقاء الأرض وإعادة النبات المتعطش إلى الحياة ، فجسد الشاعر بعد أن يقتل ويعبر فى النهر تحت القنطرة الطينية متسللاً:

كي يدخل فى غابات الظلمة والأعْراف

كي يدخلَ في قادوس السّاقية السُفلية

ويغنّي في أعراس الأرض

أغنية النار الأولى فى أعراس الأرض(١٠)

وحينما تقول المحبوبة للشاعر وهى تحاوره:

أبوكَ أنا ، وأمُكَ ، والذي يأتي ، وما قدْ فاتْ(١١)

وقد حاول الشاعر أن يهرب منها ، ولكنه لايستطيع، فهي أقوى وأشد، بل أغنى من جميزة الخصب التي كان يظن أنها واهبة الحياة، ولكنه الآن بات يؤمن بأن المحبوبة هي التي تستطيع أن تهب الطبيعة الغذاء والماء وتستطيع أن تحمي الشاعر من كل وصب أو سغب :

تعالَى واشْرَبي منْ نهرِها المعمورِ ياجُمَيْزة الخصب
ومدّى جذْركِ الظمآن ،
واسقي طيرَك المسحور بالأقداح
تعالي ياجليلةُ واسْكبي نهديكِ في جرحي..(١٢)

هذه الأنثى المبدعة- الخالقة ، مايزال شئ من سماتها المرتبطة بالأرض والنهر والطمى يتردد فى شعر «مطر»، ولكنه فى المرحلة الأخير وبرغم ارتباطه بهذا العطاء صار أكثر ارتباطاً بإبداع الشاعر الحق وهو القصيده:

وامتدتْ يداها بالحنان المستريب ...
الليْلُ والصحراءُ ينبسطان
والنّهرِ المشرّد في مخادعِ طينه،
ريحٌ مبللةُ الضفائرِبالنّدَى، والكونُ أنثى من
أصابعها تقطرت القصائدُ أنجماً تدنو بأوّلِ ما
يثيرُ الشعر من شجَنِ البدايات...(١٣)

وشيئاً فشيئاً أصبحت المعشوقة هى القصيدة نفسها، وإن بقيت لها من الصفات الحسية مالايستطيع الشاعر أن يتخلى عنه ، ولماذا يتخلى عن أروع ماعنده؟ تلك الحسية الرائعة التى تجعلنا ننسى غموضه واستغلاقه وصعوبة أسلوبه، لنفرح معه في «رباعية الفرح» :

ها أنتِ مثقلةٌ
بينَ ثوْبيكِ قُطْعانُكِ المستحمَّة
بالزَّغَب المتوهّج ، بيتِ الحياة
وعُشّاقكِ ازْدَحموا تحتَ جلْدي(١٤)

فهذه الأنوثة البالغة التوهج والثراء إن هى إلا « قصيدة » كتبها الشاعر أو يأمل أن يكتبها .

أما الموت فبرغم معانيه المتعددة فى شعر مطر ، فإنه يكون أوضح مايكون عنده فى ارتباطه بالتحقق واكتمال الوجود والإبداع، ومنذ قصائده المبكرة نجد «**الموتى**» قادرين على «**الفعل**» كما فى قصيدة «**زيارة**» من ديوان «**يتحدث الطمى**» التى تذكرنا بقصيدة صلاح عبد الصبور «**زيارة الموتى**» ، فبرغم مايعانيه الأطفال والنسوة من أحزان وانكسار وخوف ، فإن الموتى يستطيعون التسلل إليهم كالأشباح فى ظلال الليل، ويقتربون من نيرانهم:

يتشمَّمونَ الماء ، يضحكهم نباحُ كلابهم،

يمشون بين الدُّور، يفترشون ماءَ البئر،

يستلقون بين سواعد النّسْوة

ويرتجلونَ قبلَ الفجر فوق النخْل واللّيمون(١٥)

ومايزال الشاعر يتألف الموت حتى صار صديقاً له :

صوت الخطى أتعرَّفُ فيهِ على صاحبي الموت(١٦)

و ليس الموت هنا أملاً ينشده الشاعر كما كان **الرومنتيكيون** ينشدونه، رجاء التخلص من عتامة وقهر الحاضر ونشداناً لعالم الفردوس المفقود، ليس هو نفس الأمل الرومنتيكى الهروبي ، ولكنه يشبهه ، إذ ينشد الشاعر عالماً آخر ، وحلماً غائباً، يدفعه إليه ما فى الحاضر من قحط وخواء ، وينعى الشاعر هذا الحاضر لما فيه من نقص ويرى أن الماضي كان أغنى منه وأفضل:

طلعتْ عليكَ جميلةٌ فرعاءُ من وهج الضُّحَى العَالي

وأنتَ مطوّحُ الأعماق مابين الحضورِ البورِ

والخِصْب الغياب(١٧)

يلجأ الشاعر إلى أسلوب «**الإلتفات**» الأثير عنده، فيخاطب ذاته ، يطلب إلى نفسه التضحية والإقدام على السير فى طريق الغواية ، خلف «**الغزالة**» ذلك الرمز الأثير عند ابن عربى فى «**ترجمان الأشواق**» وليس الرمز هنا أقل ثراءً فى دلالاته ، إذ يحرك دماء الشاعر بالغواية نحو الإبداع والخلق، ونحو الحنين والشوق:

قلتُ اتّبع رقصَ الغزالة فهْي تغوي في

دمائكَ لهفةَ الشّعر المزلزل والحنين الصّعب...

هذا الحنين (الصعب) كما يصفه الشاعر ، لابد قاتله ، فالموت هنا مصير محتم، ولكن الشاعر يتقبل هذا المصير، لأنه لابد واقع مالم يرجع عن غواية الشعر ، وهل يرجع ؟

لاتدري أتغويكَ القنيصةُ أمْ هيَ الصيّادُ يرقبُ
بغتةً منْ غفلة الأُنس الرَّحيم فتُدريكَ بما
يشفُّ وتنثني ودِمَاكَ تَشْخَبُ[18]

و «جلال» الموت هنا ، كما يصفه الشاعر ، مرتبط «بجمال» الشعر ، إذ تمثل القصيدة «الكاملة» التى أبدعها اسلافه العظام أملاً يراوده ، وهو يحس دائما بالأمان وسط أسلافه الأقربين، الذين عاش بينهم فى طفولته، الأب والأعمام ، وسائر أهل القرية، ممن طواهم الموت ، فهو يهرب إلى عالمهم دائماً ، يعيش معهم ولو فى «الحلم» كلما طرقه طارق الهم والحزن ، وكلما طلب «الشعر» كان عالم الموتى القدماء ، والموتى الأقربين، هو عالم السحر والشعر والإبداع:

ماءٌ عميمُ الرُّوحِ والرّيحان، يطلعُ من شظايا
الموت والدِّمَنِ الخَرَاب[19]

فقوة العشق وقوة الشعر كلاهما مستمد من منبع واحد، منبع الخلق والإبداع، والتذكر جزء من القدرة على الخلق (ولو فى الحلم). ولهذا يربط الشاعر بين العشق، وبين ما أبدعه الأسلاف من شعر رائع يصور «قوة العشق»:

يصّاعَدُ الشّعر بين عظامي غزالة شوْكِ
تركضُ ركْض الصدّى في البَوَادي وتنزفُ ذاكرتي :
(هَوَايَ معَ الركْبِ اليَمَانينَ مُصْعِدٌ   جَنيبٌ وجُثْماني بمَكّةَ مُوثَقُ
عَجِبْتُ لِمَسْرَاهَا وأنّى تخلّصَتْ   إليّ وبابُ السِّجْنِ دُونِيَ مُغْلَقُ)
......الخ[20]

هنا يتناص الشاعر مع هذا النص الرائع الذى يصور فيه الشاعر **جعفر بن علبة الحارثي** (قُتِلَ سنة ١٤٣هـ) قوة العشق، فالشاعر لايخشى الموت، ولابطش الأعداء، لاسجنهم وقيودهم، فما يزال طيف الحبيبة قادراً على اختراق الجدران، وقطع المفاوز وزيارة الشاعر فى سجنه والأخذ بيده إلى عالم السعادة الأبدية فى ظلال العشق، وهذه القدرة عينها تحدثها القصيدة القديمة فى نفس الشاعر المعاصر ، إذ يتذكرها،

وتحدثها القصيدة الحديثة التى يبدعها، والموت لايقف حائلاً دون تحقيق هذا الهدف.

والشاعر قد يذهب إلى الموت، أعنى الموتى ، وله ثلاث قصائد على الأقل بعنوان «زيارة» الأولى فى ديوان «يتحدث الطمى» وقد أشرنا إليها، والثانية فى ديوان «رباعية الفرح» وهى زيارة لقبر والده،[21] والثالثة بعنوان «زيارة» أيضاً ولكنها تحمل معنى الزيارة البغيضة التى قام بها رجال الشرطة لاقتياد الشاعر إلى المعتقل إبان «حرب الخليج الثانية» ١٩٩١م، كما تحمل القصيدة دلالة الزيارة التى قام بها الشاعر للمعشوقة «فى الحلم» :

هلْ أنتِ وهلْ جئتُ أحلُّ ضفيرةَ مالكِ

أصرخُ أم تصرخ فى حنَّالكِ جلجلةُ العصفِ

أم الشّاعرُ يحدو جلجلةَ الموت إلى أعتابكِ؟![22]

والمعشوقة هنا، هى المرأة، والأنثى المحبوبة، وهى الرغبة الأكيدة فى الوصال مع الماضى الجميل، بجلاله وإبداعه أو الوصال مع عالم الطفولة والحلم والسابقين من الأهل والأحباب، كما أنها هى القصيدة المغوية المنفلتة دائماً من قبضة الشاعر ، وهو ذاهب فى البحث عنها كل مذهب ، لايثنيه عنها ولا الموت نفسه، حتى غدت تلك المعشوقة كأنها «المطلق» الذى ينشد الشاعر «الوصول» إليه والتوحد معه.

للموت وللعشق وللإبداع فى شعر مطر دلالات ثرية ومتنوعة توقفنا عند بعضها هنا محاولين الربط بين هذه المفاهيم ومايراه الصوفية من قوة «العشق» وأنس بالموت ، من أجل تحقق كمال الوصل مع المعشوق. وهى رؤية شبيهة برؤية السرياليين نوعاً من الشبه ، فاختلاف المطلق الذى ينشده كل من الصوفي والسريالي أمر لايمكن إغفاله.

• • •

ملمح آخر من ملامح شعر مطر التى امتاز بها هو «الحلم» وهو مرتبط بالإبداع وبالموت، وبالعشق ، أيضاً ، شيئاً من الارتباط، فالحلم يحدث أثناء النوم ، والنوم لون من ألوان الموت، وقد جاء فى بعض الأخبار «النوم أخو الموت»[23] وفى القرآن الكريم ﴿ وَهُوَ الَّذِي يَتَوَفَّاكُم بِاللَّيْلِ وَيَعْلَمُ مَا جَرَحْتُم بِالنَّهَارِ ﴾[24].

و «الحلم» أو «الرؤيا» مقام من مقامات الصوفية ، فيه يتحقق المراد برؤية الحق ، وطلب المغفرة ، ولقاء الأحبة، الرسول (ﷺ) وأهل الطريق من أصحاب الكرامات، روى

القشيرى فى رسالته قال، سمعت الأستاد أبا علي الدقاق يقول ، تعود «شاه الكرمانى» السهر، فغلبه النوم مرة، فرأى الحق سبحانه، في النوم، فكان يتكلف النوم، فقيل له في ذلك، فقال:

رَأَيْتُ سُرُورَ قَلْبِي فِي مَنَامِي فَأَحْبَبْتُ التَّنَعُّسَ وَالْمَنَـامَا[٢٥]

أما السرياليون، فإن مكانة الحلم عندهم فى الصدارة، وهم يربطون بين الحلم والإبــداع (الكتابة الآلية) وبين الحلم والحرية، فالحلم وحده يتيح للإنسان أن يمارس جميع حقوقه فى الحرية ، وبين الحلم والموت أيضاً ، فبفضل الحلم لايعود للموت معنى غـامض[٢٦] كما وضعت السريالية نفسها فى خدمة الثورة؛ لأن الثورة في خدمة الحـلم[٢٧].

ولقد سبق أن لاحظ النقاد ، حضور عالم «الحلم» حضوراً ظاهراً وقوياً فى قصائد «عفيفي مطر» ودواوينه المختلفة فلا حظ الناقد محمود امين العالم أن الحلم يكاد يكون موضوعاً صريحاً لبعض القصائد وعنواناً لبعضها ونبضاً محركاً ومتحركاً داخل أغلب القصائد ، إن لم يكن داخلها جميعاً ، الحلم بمعانيه المختلفة المتنوعة، الحلم فى مقابل التذكر ، الحلم الصعود ، الاكتشاف، الإسراء والمعراج ، الانطلاق ، العبور ، والتجاوز، الرفض، الاستعلاء ، المعجزة، وضع الأسئلة ، الإبداع[٢٨].

يرتبط النوم ومايحدث فيه من أحلام بالليل ، وهجوع الكائنات، ودخول العالم كله فى دائرة الغياب، وهنا ينتبه الشاعر ، ويأخذ سمته نحو الشروق والرؤيا والتحقق، إنه طريق لاحب أمامه ، مادام الليل قد أرخى سدوله:

فى اللّيل تهبطُ الصّاعقةُ الخرْساء

لِتحرقَ الدماءَ في عـروقي

وتنثرَ العظامَ في بوّابـة الشّروق،

تصلبنى فى طَرَفِ السَّماء

تنيرُ لي طريقي[٢٩]

ودائما يأمل الشاعر أن يحقق شيئاً فى الحلم ، شيئاً يتعلق «بالرؤية» أو يتعلق بالحب والعشق وكمال الاتصال ، وهولون من العشق قد لايحققه الشاعر فى «صحوه» كما يتحقق للشاعر فى الحلم أسمى مايحب أن يناله وهو «الوحى» ففى الحلم تولد

القصيدة ، وفيه أيضاً إسراء للشاعر ومعراج إلى السماء ، وعلى الجملة فالحلم أفق مفتوح لانهاية لما يأمله الشاعر منه:

(قَفَصٌ كلُّ شيءٍ وأفقٌ يفتحهُ الحلُم)(٣٠)

لذلك يحب الشاعر أن يستلقى على الأرض فى الظلام، حيث تلفه عباءة الليل، فحينئذ يدخل فى «مملكة الأحلام» ، فيبنى فيها مدائنه الفاضلة :

أدخلُ في مملكةِ الأحلام

أصبحُ طينةً معجونةً من

كلُّ ما فى الأرْض من هيُولي

أصبحُ راعياً أسوقُ في الرّياح

ناقةَ الغمام

أغنيتي : توافقات الرّمل والأمطار

أبنيكِ يامَدَائني

منْ شاطئٍ لشاطئٍ(٣١)

وينبغى أن نحاذر فى التعامل مع «مفهوم» الإسراء والمعراج ، فى قصائد الحلم عند الشاعر عفيفى مطر، فإن علاقة «السماء» بأحلام الشاعر علاقة شك، وربما سلبت السماء حلمه. كما تصور هو في قوله:

رأيتُ في السّماءِ رقْعةً مثقوبةً ممزّقةْ

تهبطُ من مجهولها الأطيارْ

رأيتُها تلقطُ ما وضعتُ من علائمِ الرّسوم

تحملُ فى الحَوَاصِلِ

أهلّةَ الخَرَائط التي نقشتُها في وَرَقِ الأحلام

وتبتنى أعشاشها في شجَرِ الرّياح(٣٢)

إن هذا النص، وعنوانه «قصيدة» كتب فى سنة ١٩٦٨م ، ولابد أن الشاعر كان في دوامة الهزيمة العسكرية والسياسية التى منيت بها الأمة العربية، قد يئس من قدرة القادة الحاكمين على تحقيق الأحلام ، وها هو يتصور أن السماء هى أيضاً حاولت سلب مخططاته التى رسمها، وكانت تحوى ما يأمل إنجازه من طموحات يرجوها لمدنه

الفاضلة، جامعة وقنطرة ومنارة ، أيضاً كان فيها مخطط للغلال، فالقوت ضرورة من ضرورات الحياة لاغنى عنه ، والشاعر يأمل للإنسان وللطبيعة ما يأمله فى حلمه الذى لاتشارك السماء فى صنعه ، بل حاولت اختطافه وسلبه:

أحلُمُ يابوتقةَ الإنسانِ والطّبيعةْ

أحلمُ أنْ تورقَ في القصائدِ المزدهرةْ

شَمْسٌ جديدةٌ وغيمةٌ وقنطرَةْ(٣٣)

ولم يكن الشاعر يوماً منخرطاً فى سلك «**الحلم القومي**» الذى انخرط فيه غيره من المثقفين فى مرحلة الثورة إبان الخمسينيات والستينيات، ولكنه كان دائما يمتلك «**حلمه القومي**» الذى يتصوره على نحو من الأنحاء، وقد دفع الشاعر ثمناً لم يدفع مثله أحد من أمثاله، فى ظروف ساد فيها التشدق كثيراً بالحرية والديمقراطية وإذا كانت كل أحلامه قد اتخذت الليل «**موحى**» لها، فها هو ذا ليل آخر يبدأ ، إذ يؤخذ الشاعر إلى المعتقل ، فيعذبه زبانية السلطة ، ولايفوت الشاعر مادام فى الليل- أن يذكر الحلم ، ولكن أى حلم هنا الآن ، إنه يتخيل وهو مقيد بالأغلال وعيناه تفرزان الصديد تحت عصابة مشدودة ، أن «الباشا» القابع أمامه يشرف على تعذيبه ، غارق فى «حلم» فماذا يكون ذلك الحلم :

وَشِيشَةُ الباشا تُكَرْكِرُ او تعفَرِمُ تحت تلّ الجمْرِ

والتُّمباكِ وهـــو على الأريكـــة غائبٌ في

حُلْمِهِ الأُميّ بالجبروتِ والسُّلطان(٣٤)

نعم ، هو حلم أميّ، حلم الغائب فى ظلام الحشيش والتمباك، فهو يحلم بالجبروت والسلطان ، بينما حلم الشاعر كان يتجه نحو المنارات والجامعات والقناطر والغلات، وهذا هو الفرق بين الحلم المبدع الخلاق، والحلم العتيق العاجز، الأمى.

يرتبط الحلم عند عفيفى مطر بالأرض لا بالسماء، فالماء والطين والشجر، والخيول والنخل، هى التي تجذب الشاعر أكثر مما يجذبه «**جناح العقاب الإلهي**» الذى جاء ليأخذه فى زيارة لابد أنها إلى السماء:

والسّيدُ المستقرُّ على نخْلةِ الشّمس

يفتــحُ كفّيــهِ لــي : يا هَــلا

الأرضُ مملكتي والمفاتيحُ مكتوبةٌ

(كنتُ بين الـرؤى والنعـــــاس)

يؤرخ لي شجرٌ وغيومٌ هي الخطوات

المليئـــة بالمـــاء مملكتى الأرضُ

سجّادةٌ وخيــولٌ من الحلم ترعى...[٣٥]

وفى قصيدة «قراءة» التى نشرها الشاعر فى ديوان «أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت» سنة ١٩٨٦م ثم عاد وجعلها فى ديوان «رباعية الفرح» (١٩٩٠م) وألحقها بالنص المكتوب فى سنة ١٩٦٨م بعنـــوان «قصيـدة» فجعلهما كأنهما نص واحد. و «قـراءة» مكتوبة فى سنة ١٩٧٥م، كأنما أراد الشاعر أن يقول أنا مازلت أنا . ، ومايزال الحلم يراودنى ، ومـا تزال الأحـوال على مـاهى عليـه منذ سنة ١٩٦٨ عندمـا كـانت الهـزيمة العسكرية ماثلة، وكنت أبكى ضياغ الأرض والكرامة، واليوم فى سنة ١٩٧٥ ومابعدها، هل تغير شئ؟! ، ولقد كانت الأرض (أرض الوطن الكبير) هى مملكة الشاعر فى سنة ١٩٦٨ التى بنى فى الحلم مخططاً لها ، تصور أن السماء شاركت فى هدمه واختطافه، واليوم يعود الشاعر للأرض (القرية) ، وهناك يرى فيما يرى النائم أنه قد عُرج به إلى السماء، فبعد أن هجعت الطيور وسكنت الكائنات (فضمت الحقول ركبتيها) و (نامت الثعابين) و (أغفت الثيران واقفة) :

فـــإذا قضيتْ صـلاةُ العَتَمَـةْ

واقبلت ملائكـــةُ الحُـــلم

واشـــرقَ النـــوم بنـــورِ

شَمْسه الخضـــــراء وآيتـــهِ

المبصـــرةْ

فبرحمةٍ منه خلعتُ اعضـــــاءَ

النهار وفتحت فى النصف الهالك

نـــافذةً والتففتُ بـــالنصفِ

الحيّ وقامتْ

قيامةُ الرؤيةْ : [٣٦]

فى الحلم يمتطى الشاعر (مهرة) حوافرها من الفضة ، تبرق أضواؤها فتثير سماء الدنيـا، من غـرناطة حتى أقصى الشرق فيما وراء النهـر (مملكة الإسـلام في أقصى

مدى بلغته) وفى السماء، حيث يعرج بالشاعر تمر عليه مشاهد منها، أمة من الأمم هي **«الحروف» مما يذكرنا بابن عربى** الذى يقتبس الشاعر منه هذا النص (**الحروف أمة من الأمم**)(٣٧)وما يزال الشاعر وهو فى السماء، تسيطر عليه الأرض بقــوة حضــورها (تذكرت فجاءت الأرض وجائتى السماوات وأبدلن ثياباً بثياب) (وفرح القوى الأرضية وهبنى قوة الاستحضار) مع **الهرامسة**، وأصحاب مذهب **الإشراق**، وعلى رأسهم **السهروردي الإشراقي**، ثم يعود الشاعر إلى الأرض من رحلته السماوية القصيرة، التى بدأت من بيت أبيه فى القرية وانتهت به أيضاً ، وبرغم ما فى القصيدة من دلائل الأثر الصوفى، وأن الرحلة من نوع الرحلات الروحية، وسفر نحو عالم المعنى ، فإننا لم نجد الشاعر يتلبث كثيراً فى السماء، ولم يتوقف كثيراً فى «مقامه» أمام الحضرة ، كما فعل **«ابن قضيب البان»** فـي **«المواقف الإلهية»** حيث قابل الرسول (ﷺ)، بل لامس **«الحق»** وكلمه، أو كما صنع **ابن عـربى** في كثير من رؤاه ومناماته حيث تناول بعض كتبه عطية إلهية لينشرها فى الناس على حالها ، كما هى الحال فى كتابه الرمزى **«فـصــوص الحكم»** كما أشرنا من قبل فى كلامنا على شعر أدونيس.

ولكنا نلاحظ من ناحية أخرى بأثراً ، فى هذه القصيدة ، لرسالة صغيرة كتبها السهروردي بعنوان **«أوزيرجبرائيل» أو أصوات اجنحة جبرائيل**، وهى فى جوهرها قصٌّ لرؤيا سماوية، وقعت له ذات ليلة، وفى خلال هذه الرؤيا تلقى من شيخ حكيم، أتى من مكان وراء المكان، علم أسرار نشأة الكون ، ومبادئ الحياة الصوفية، ويطلع النهار، ويجد التلميذ نفسه وحيداً(٣٨)

والسهروردي حاضر فى هذه القصيدة كما ذكرنا:

والإشْراقيونَ الهرامسةُ والعرفاء يقيمـون

وليمـــةَ الجـــدل النـُّـــوريّ ،

السّهروردي يتنفّسُ مـلءَ الفضاء ويَقْسِمُ

الخبزَ والسَّمكَ النيليّ المفضّض ويأكلُ ملءَ

الفوضى ويشربُ مـلءَ الفيض الـذي

لاينقطع(٣٩)

ورسالة السهروردى **«أصوات أجنحة جبرائيل»** إنما هي عمل صوفي رمزي شديد الخفاء والغموض، وليست قصيدة **«قـراءة»** على هـذا النحـو من الغموض والرمزية ،

فلا هي شديدة الخفاء ، ولا هي صوفية رمزية، ولكن التشابه فى المعجم المستخدم في كل منهما - وكثير منه اقتباسات قرآنية- يلفت النظر، فـ (التّناصّ) واضح بين الرسالة والقصيدة كما يتبين من الجدول التالي :

م	فى قصيدة قراءة	فى رسالة السهروردي
١	سلامٌ هي حتّى مطلع الفجر (ص٣٠)	= وطوفتُ في ذلك اللّيل حتى مطلع الفجر (ص١٤٢) .
٢	ومصاهرة الخلائق مثنى وثلاث ورباع (ص٣٣)	= « وجاعل الملائكة رسلاً مثنى وثلاث ورباع (ص١٥٣) .
٣	مهرةٌ تطلعُ من بيت أبي (ص٣٠)	= وعندئذ سنح لي هَوَسُ دخولِ دهليز أبي (ص١٤٢) .
٤	فى مرقَّعة النّصف النّهاريّ التفتُ ، انتشرتْ رائحةُ النّوم الظّلاميّ وقاءتْ فُرُشُ الصُّوف .. الخ (ص٣٤)	= في يوم ما انطلقتُ من حُجْرة النّساء وتخلّصْتُ من بعض قيودٍ ولفائف الأطفال (ص١٤١) .

وبناء قصيدة «قراءة» على هذا النحو الدائرى المتكامل يجعلها أيضا مختلفة عن أعمال السرياليين ، برغم اعتمادها عل الحلم ، فالشاعر يبدأ رحلته من القرية، ثم يعرج إلى السماء، ثم يعود إلى القرية حيث بدأ، فالتعاقب الزمنى واضح فيها **«وبذلك نرى أن التشابه بين الإبداع السريالي والإبداع المطري ليس إلا على صعيد الصورة البلاغية، ولكنه ليس على مستوى الحبكة، فالسرياليون حطموا التعاقب الزمني في أعمالهم»**[٤٠].

• • •

ومن المؤثرات الصوفية فى شعر محمد عفيفى مطر، الشخصيات الصوفية التي ورد ذكرها فى شعره ، وقد لا حظنا أن الشعراء الذين درسناهم فى الفصول السابقة كانوا يلجأون إلى تقنية **القناع** أو **المرآة** حينما يستخدمون الشخصيات الصوفية في شعوهم ، أما عفيفى مطر فليس للمرآة وجود فى شعره ، ويبدو أنه لم يتخذ من القناع وسيلة فنية فى شعره كثيراً ، فلم يصادفنى فيما درست من دواوينه سوى قناع صوفى واحد هو «**حَمدون القَصّار**» فى قصيدة بهذا العنوان فى ديوانه «**من دفتر الصمت**». وحمدون القصار هو أبو صالح حمدون بن أحمد بن عمارة القصّار (ت ٢٧١هـ) وهو

من نيسابور وعلى يديه انتشر مذهب **الملامتية بها**.[٤١] ومن أقواله المأثورة «إنْ استطعتَ أنْ لاتغضبَ لشئ من الدُّنيا فافْعلْ».[٤٢] **أما** قناع حمدون القصار الذى لبسه الشاعر فى قصيدته تلكَ، فيبدو أن الشاعر لم يحسن فهم تقنية القناع كما ينبغي ، ولذلك اختفت شخصية الصوفى الملامتي حمدون القصار، وظهرت شخصية الشاعر. ولقد لاحظ الدكتور علي عشري زايد، من قبل، أن **هذه القصيدة «يتعذر على قارئها أن يمسك فيها بملمح واحد من ملامح شخصية القصار»**[٤٣] فحمدون الذى كان يقول **«اصحب الصوفية، فإن للقبيح عندهم وجوها من المعاذير»**.[٤٤] **ليس هو** حمدون الذى جعله الشاعر ينطق بالويل فى قصيدته:

يا وَيْلي مِنْ نهْر الليل

ينفجرُ رماداً دموياً في شُريانِ العَالَم

......

الويلُ الويلُ

من شَجَرٍ ينبتُ في النيران

ويعشّشُ فيه البُومُ الأخْضر والغربان

ويحطُّ عليه سحَاب النّمل.[٤٥]

وليس حمدون القصار هو ذلك الثورى الذى يدعو لهدم العالم لما فيه من ظلم وقهر وقتامة ، فهو كما قلنا لم تكن لتغضبه الدنيا ، ولكن الشاعر شاء أن يجعله على نحو مخالف لذلك أشد المخالفة، فقال على لسانه:

يا أبنائي

لو حملتْ أوجهكُم لوْني او غمغمَ صَوْتي

الأجرب فى معزفكم بالموسيقى

فاطّرِحوا جَسَدي تحتَ سقيفةِ هذا

العالم كي ينهار...[٤٦]

أما **ابن عربى والسهوردى والنُّفَّري** فلم يصنع الشاعر قصائد لهم، ولكنه ذكرهم في بعض شعره. وتأثر بأفكارهم ونقل بعض كلامهم كما ذكرنا من قبل فى تحليل قصيدة «قراءة» . كما ورد ذكر النفري فى «**رباعية الفرح**» فى قول الشاعر :

ويفاجئني صديقي النِّفَّري بوردةِ الماء المدمَّمِ ووهجِ

البحر وطعم الهواء المالح

فأشتهي الخبزَ وانتظرُ الوقتَ وطفولةَ المسامرة

والكشفَ وإيذان الذّهول(٤٧)

فالنفري من الشخصيات الأثيرة لدى الشاعر، يستطيب الحديث معه والائتناس به فيدعوه صديقه، وفى أشد حالات المحنة حينما يقع الشاعر بين مطرقة الجلاد وسندانه، يكون النفرى حاضراً، كأنما هو صوت المبدعين وأصحاب الرؤيا الذى لايغيب، وهو المعلم فالشاعر يسأل ، والنفري يرد :

هذي الدماءُ إلى يوم القيامة ؟!

قال «النِّفَّري» : اجَلْ(٤٨)

• • •

أما لون التصوف الذى يكاد الشاعر **عفيفي مطر** أن ينفرد بالاهتمام به في شعره ، فهو التصوف العملي ، تصوف الطرق الصوفية ، تصوف العامة من أهل الريف، المرتبط **بالمدائح النبوية ، والموالد والحضرة ، والموَّال ، وخِرَق الرّثاثة ، والطبول ، وامّ هاشم، وحلقات الذكر، وجمل المحامل، والولاية ، والسّادة أصحاب الكرامات من أهل** البيت وأصحاب «**المقامات**» التى اعتاد الناس زيارتها والتبرك بها.

ويكاد **التصوف العملي** فى مصر خاصة أن يقترن اقتراناً لازماً **بالمدائح النبوية**، والتى تشمل مدح النبى (ﷺ) ، وحكاية القصص حول حياته وجهاده، وأخلاقه وهجرته، وكذلك رثاء ومدح أهل بيته ولاسيما من استشهدوا وظلت لهم ذكرى باقية تتقطع عندها نياط القلوب ، وكما يقول الدكتور **زكي مبارك** «**المدائح النبوية من فنون الشعر التى أذاعها التصوف ، فهى لون من التعبير عن العواطف الدينية ، وباب من الأدب الرفيع ؛ لأنها لاتصدر إلا عن قلوب مفعمة بالصدق والإخلاص**»(٤٩).

وقد عاش الشاعر فى بيئة ريفية شديدة الاهتمام بهذا اللون من «**التصوف**» فالنساء يحكين سيرة **الحسين** على طريقتهن الخاصة ، وقد اغرورقت عيونهن بالدموع فى صدق وإخلاص، والرجال يذهبون إلى حلقات الذكر «**الحضرة**» ، لتلاوة قصائد **البوصيري**، ولاسيما **البردة**. وكثير منهم «**سالك**» فى طريقة من طرق الصوفية ، الأحمدية ، أو الرفاعية، أو الشاذلية، وأخبار «**الموالد**».(٥٠) فى **طنطا ودسوق والقاهرة**

لايمكن أن يتجاهلها الناس، فمن لم يذهب إليها ، عرف بها وسأل عنها ، وفى ذكرى استشهاد الحسين يصوم الناس ويوسعون على عيالهم ، إحياءً لذكرى يوم عاشوراء، وإن كانوا يربطونه بالسنة النبوية مباشرة، فهم يحيون هذه الذكرى كما يحييها الشيعة ولكن على نحو مخالف.

والشاعر بخصوصية تجربته الشعرية المرتبطة بالقرية ارتباطاً عضوياً شديداً ، مختلفاً عن الارتباط الرومنتيكي بالطبيعة الريفية، ينظر لكل ذلك ، ويذكره على نحو متفرد، وها هو يذكر أباه وصاحبيه:

كانوا ثلاثةَ أصدقاء

والموتُ رابعُهم، وأيديهم تجمعُها قِصَاعُ الفَتِّ في

ليلِ الموالد بعدَ رقص الذِّكر والتخمير ...

كان أبوكَ يهدُرُ في

مقام الحشْد تأخذهُ الجلالة[٥١]

ولابد أن الشاعر قد لا حظ أن رؤية أهل الريف من البسطاء المفعمة قلوبهم بإيمان فطرى عميق، تجعل النبيّ محمداً (ﷺ) فوق المنظومة الدينية الوجودية فى هذا العالم، فهو صاحب «المقام» الذى يذهب الناس لزيارته فى أرض «الحجاز» والتبرك بملامسة قبره ، فرحلة الحج مرتبطة بالنبى ، وتسمى عندهم زيارة النبى ، وحينما يعود الحجيج من الرحلة المباركة، تقام الاحتفالات وتعلق الزينات لمدح النبى(ﷺ)، فالنبي بهذا الاعتبار وفى إطار هذه الرؤية هو «الإنسان الكامل» بكل ماتحمله هذه الكلمة من معان مباشرة ، وهذا تفسير مغاير للتفسير الذى يأخذ به ابن عربى وسواه من الصوفية لمعنى الإنسان الكامل، فالنبى محمد هنا هو محمد الرسول ، صاحب الرسالة ، وجَدُّ الحسن والحسين والسيدة زينب (أم هاشم) ووالد السيدة فاطمة (الزهراء) لا الحقيقة المحمدية كما يفسرها أصحاب نظرية الإنسان الكامل فى الإسلام ، بمعنى الكلمة Logos أو العقل الأول ، أو نحوها من التسميات.

هذه الرؤية ليست بعيدة عما صنعة الشاعر إذ أهدى ديوانه «أنت واحدها، وهي أعضاؤك انتثرت» قائلاً:

جراةُ إهداء :

إلى محمَّد

سيِّدُ الأوْجهِ الصَّاعدة

ورايةُ الطّلائعِ من كلِّ جنسٍ
منفرطٌ على أكمامهِ كلُّ دَمْعٍ
ومفتوحةٌ ممالكُهُ للجائعين
وإيقاعُ نعليْهِ كلامُ الحياة في
جَسَدِ العالم(٥٢)

إن هذه الرؤية الأسطورية للنبي محمد، إذا كانت تمت بنسب لرؤية الشيعة لعلي، ورؤية المسيحيين لعيسى ، فإنها أقرب نسباً وأشد اتصالاً برؤية **«الخيال الشعبى»** للإنسان الكامل ممثلاً فى شخصية النبى العربي **محمد** (ﷺ) فهو صاحب الشفاعة يوم القيامة، وهو منصف المظلومين ، يوم غاب العدل وساد الظلم، وما السادة أصحاب **«المقامات»** والكرامات من أهل الفقه والرؤيا ، **الشافعي والبدوي وأم هاشم، والسيدة نفيسة**، وعلى رأسهم **الحسين بن علي**، الذى تشد إليه الرحال ، إلا صدىً لصوته الأوحد ، وهؤلاء مندوبون عنه يلجأ إليهم الناس لنجدتهم والشكوى لهم ، لعلهم يوصلون الصوت الواهن إلى من بيده زمام العدل والإنصاف ، والشاعر يرى أن هذا التعلق بهذا السيد ، لن يضير القضية ، بل لعله يكون المخرج ، بعد كل ماكان وما وقع ، من فساد وتخلف فى الأخلاق، وتبعية فى الأرزاق وضعف فى القوة وانهيار فى الحضارة، فلعل الارتباط بهذا الرمز أن يكون المخرج وبداية الطريق.

• • •

فى قصيدة **«الموت والدرويش»** يتذكر الشاعر - وهو دائماً فى حالة تذكر- ما مر من عمره، منذ خمسين سنة، إذ كان غلاماً صغيراً ، فقيراً، لكنه يملك بين جنبيه قلباً مليئا بالكبرياء النبيلة والرؤيا:

فاشْحَذْ فقرَكَ المَلَكِيَّ واسْمَعْ كبرياءَ
جلالك المدفون فى خِرَقِ الرَّثاثة...
أنتَ منذُ اليومَ مسكونٌ بوَجْدِ الأنبياءِ
وحكْمةِ الإيقاعِ في الفَلَكِ الجليل

ماذا بقى للشاعر بعد خمسين عاماً مضت من عمره، كان فيها يحمل إلى جانب «فقرة الملكى» كبرياء ووجداً كوجد الأنبياء، وحكمة هى حكمة البيان، وإن من البيان لحكمة ، فماذا بقى له من كل ذلك؟! :

أنتَ منْ جنْس الدّراويش الذي اندثرتْ
مواقعه وأبلتْهُ الحتوفُ
انصتْ - إذنْ - لِدماكَ تنزفُ منْ فتوق الذّاكرة
أبناؤك التفُّوا - وهمْ ذَبْحٌ سينضُجُ وقتُهُ -
فاجدلْ منادمةً من الدّم والكلام
هلْ ثمَّ شئٌ «كائنٌ» إلا نزيف الذّاكرة
ومسابح الدّم والكلام !!(٥٣)

هل الفقر وحده هو الذى يدفع الشاعر الآن إلى عد نفسه من جنس الدراويش؟ لا أظن ذلك صحيحاً، فالشاعر يحمل بين جنبيه هماً عظيماً، ويرى نفسه ضعيفاً منهكاً، لايملك إلا «الذاكرة» والموت له بالمرصاد، وانه ليذكر فى محنته (بالمعتقل) إذ يسمع آذان الفجر ، كيف ألقى على النبى محمد (ﷺ) بالمهمة الصعبة بـ ﴿ إِنَّا سَنُلْقِي عَلَيْكَ قَوْلاً ثَقِيلاً ۝ إِنَّ نَاشِئَةَ اللَّيْلِ هِيَ أَشَدُّ وَطْئًا وَأَقْوَمُ قِيلا ﴾(٥٤) إذ يلقى إليه (ﷺ) بعبء تبليغ الرسالة، بلاغاً علنياً ﴿ يَا أَيُّهَا الْمُدَّثِّرُ ۝ قُمْ فَأَنذِرْ ۝ وَرَبَّكَ فَكَبِّرْ ۝ وَثِيَابَكَ فَطَهِّرْ ۝ وَالرُّجْزَ فَاهْجُرْ ۝ وَلا تَمْنُن تَسْتَكْثِرُ ۝ وَلِرَبِّكَ فَاصْبِرْ ﴾.(٥٥) ويا للمفارقة فإذ يسمع الشاعر آذان الفجر ، ويذكر ناشئة الليل (عبادته) تقرع أذنه أصوات الهزيمة والانكسار قائلة له:

أنتَ في ذُلِّ النَّجَاةِ مقدرٌ لك انْ تموتَ وانْ
تعيشَ على أذَان الفجر
فاسْمَعْ ثُمَّ مُتْ ، واسْمَعْ وقُمْ وانْشُرْ
قِمَاطَ المَوْتِ واسْمَعْ...(٥٦)

إن الشاعر فى ذل القيد يقارن حاله، من طرف خفى ، بحال النبىّ، أليس أنه كان يرى نفسه مسكوناً بوجد الأنبياء؟! وفى حين كان النبى يسمع (إنا سنقلى عليك قولاً ثقيلاً) ثم يؤمر بأن يفعل (قم ... فأنذر... فكبر.. فطهر .. فاهجر.. الخ) يؤمر الشاعر بأن يسمع فحسب ، لا ، بل يسمع ثم .. يموت ، ثم إنه يسمع ماذا؟ . يسمع الشتم والتجريح، يسمع صوت أزيز الطائرات تقتل الأبرياء والمستضعفين فى الأرض، بل إن الصوت يتجه إلى الشاعر نفسه آمراً:

- : قُمْ ، طأطئ الرأس، استدنْ واصْعدْ، وقِفْ

ذلكَ طقس الاستعداد لتلقى «وجبة التعذيب» وها هو الشاعر يصرخ:

نادَيْتُ - بين تخلُّع الرُّسْغين والحجَرِ المؤرِّث في الأصابع -

أيُّها الموتى... بحقّ قرابةِ الأشْبَاح دَرْويشٌ مِنَ

الأمْوات يركضُ في سُهُوبِ المَوْتِ فانتظروا..(٥٧)

إننى أميل إلى تفسير **«رمز الدرويش»** فى هذه القصيدة تفسيراً يقربه من رمزية **«الإنسان الكامل»** الذى يحمل عبء الثورة والإصلاح ونبوءة الفتح ورسالة النور والحرية والعدل ، لكنه يواجه حملاً ثقيلاً، وهو لايملك صبر أيوب (وأيوب مذكور فى القصيدة) ولايتاح له أن يبلغ الرسالة ، فلا طريق أمامه إلا الموت ، ولم يكن ليختاره بديلاً عن طريق الثورة والرسالة، ولكنه عاجز، لايملك سواه ، وكما جمع الموت بين أبيه وصاحبيه ، يريد الشاعر أن يجتمع مع الأموات ، وينضم إلى قبيلتهم درويشاً ، قد بليت مرقعته، وتخلى عن الدنيا؛ لأنها لم تعد تصلح للأخيار ، ولاعاد للعيش فيها طعم يذاق ، فدمدمت طبول بعيدة، وسيطر الظلام على الكون ، ولم يجد الشاعر صحبة إلا في ظلال الموت مع السابقين من **«أهل الطريق»** ، إنه في هيئة الدَّرويش ، يحمل بين جنبيه قلب **«العارف»** و **«الولى»** ولقد صار **«قطب الأقطاب»** مجرد **درويش** يطلب الموت، وذلك عنوان الهزيمة التى عاشها الشاعر ، وعاشتها الأمة ، إن **«الإنسان الكامل»** صار في عصر الهزيمة **«الإنسان المنهزم»**.

• • •

هوامش الفصل الثامن

(١) محمد عفيفى مطر : رباعية الفرح، ط١، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ١٩٩٠م، ص٤٥.
(٢) راجع ، ابن قتيبة : الشعر والشعراء ، تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٢م ، جـ١ ، ص٣١٢ - ٣١٤.
(٣) حديث فتحى عبد الله مع الشاعر محمد عفيفى مطر فى مجلة القاهرة ، عدد ٧٣، سنة ١٩٨٧م، ص٥٦.
(٤) راجع حديث د. محمد أبو دومة مع د. عبد القادر القط في مجلة القاهرة عدد ٧٣ ، القاهرة ١٩٨٧م، ص٢٥-٢٦.
(٥) راجع: د. محمد عبد المطلب : دوائر المعنى فى رباعية الفرح لعفيفى مطر، مجلة «أدب ونقد» عدد ٨٢ ، القاهرة ، ١٩٩٢م، ص٦٠ ومايتلوها .
(٦) محمد عفيفى مطر : من دفتر الصمت ، الهيئة العامة لقصور الثقافة «أصوات أدبية ٥٢» القاهرة ١٩٩٤م، ص٨٤.
(٧) من دفتر الصمت ص٩٢ -٩٣.
(٨) ديوان الجوع والقمر ، والنص من قصيدة الشمس التى لاتشرق، منشورة فى مجلة الآداب عدد ٦ ، ١٩٦٧م، ص٢٤.
(٩) من دفتر الصمت ص٩٨.
(١٠) نفس المصدر ص١٠٥ - ١٠٦ .
(١١) نفس المصدر ص١٣٥
(١٢) المصدر السابق ص١٤٠.
(١٣) نفس المصدر ص٩٤.
(١٤) رباعية الفرح ص ٢١.
(١٥) يتحدث الطمى ، مكتبة مدبولى ، القاهرة ١٩٧٧م، ص ٩.
(١٦) من قصيدة «امرأة تلبس الأخضر دائماً ، رجل يلبس الأخضر أحياناً ، ديوان «أنت واحدها ، وهىَ أعضاؤك انترث»، دار الشئون الثقافية ، بغداد ، ١٩٧٦م ، والقصيدة منشورة فى مجلة إبداع ، عدد إبريل ١٩٨٧م ، ص١٠٩ ومايتلوها.
(١٧) رباعية الفرح ص٨٩.
(١٨) نفس المصدر السابق ص٩٠.
(١٩) نفس المصدر ص٩٠.
(٢٠) رباعية الفرح ص٥٣ ، والنص المقتبس في ديوان الحماسة لأبي تمام ، تحقيق د. عبد المنعم أحمد صالح ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٦ جـ١ ، ص ٣٢
(٢١) رباعية الفرح ص٩٨ - ٩٩.

(٢٢) محمد عفيفى مطر: احتفاليات المومياء المتوحشة، ط١ ، سينا للنشر ، القاهرة ١٩٩٤م ، ص١٦.
(٢٣) راجع ، الرسالة القشيرية جـ٢ ، ص٧١٥.
(٢٤) الآية ٦٠ من سورة الأنعام.
(٢٥) الرسالة القشيرية جـ٢ ، ص٧١٧.
(٢٦) راجع ، أدونيس : الصوفية والسوريالية ص١١٥ ومايتلوها.
(٢٧) أدونيس : المرجع السابق ص٢٥٤ ، ملحق ٢.
(٢٨) محمود أمين العالم : معلقات محمد عفيفى مطر ، مجلة «إبداع» عدد ٦ (يونيو) القاهرة ١٩٩١م ، ص٢٠.
(٢٩) محمد عفيفى مطر : يتحدث الطمى ص ٤٠.
(٣٠) محمد عفيفى مطر : رباعية الفرح ص٧٥.
(٣١) رباعية الفرح ص٢٦.
(٣٢) رباعية الفرح ص٢٧ - ٢٨.
(٣٣) رباعية الفرح ص٢٨ - ٢٩.
(٣٤) احتفاليات المومياء المتوحشة ص٨٠.
(٣٥) رباعية الفرح ص١٤.
(٣٦) رباعية الفرح ص٢٩.
(٣٧) رباعية الفرح ص٣١ ، ومحيى الدين بن عربى: الفتوحات المكية ، السفر الأول (عثمان يحيى) ص٢٦٠ حيث يقول (اعلم - وفقنا الله واياكم - أن الحروف أمة من الأمم مخاطبون ومكلفون).
(٣٨) راجع مقدمة الترجمة العربية للرسالة فى (شخصيات قلقة فى الإسلام) ترجمة د. عبد الرحمن بدوى ص١٣٦ ومايتلوها.
(٣٩) رباعية الفرح ص٣٢.
(٤٠) راجع ، فريال جبورى غزول : فيض الدلالة وغموض المعنى فى شعر عفيفى مطر، مجلة فصول ، عدد ١ ، مجلد ٧ ، القاهرة ، ١٩٨٧م ، ص١٨١.
(٤١) راجع ترجمته فى الرسالة القشيرية جـ١ ، ص١١٤-١١٥.
(٤٢) نفس المرجع السابق ص١١٥.
(٤٣) د. علي عشري زايد : استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر ، منشورات الشركة العامة للنشر ، طرابلس ، ليبيا ، ١٩٧٨م، ص١٥٠.
(٤٤) الرسالة القشيرية جـ٢ ، ص٥٥٣.
(٤٥) محمد عفيفى مطر : من دفتر الصمت ص١٤٦.
(٤٦) نفس المصدر السابق ص١٥٢.

(٤٧) رباعية الفرح ص٨١.

(٤٨) محمد عفيفى مطر: احتفاليات المومياء المتوحشة ص ٦٣.

(٤٩) د. زكى مبارك : المدائح النبوية فى الأدب العربى ، دار الشعب ، القاهرة د. ت ، ص١٤.

(٥٠) للمولد معنيان : الأول : هو التاريخ ، أو قصة النبى وآل بيته تكتب شعراً أو نثراً منظوماً نظماً غنائياً غالباً ، والمعنى الآخر هو «الطقس» أو الاحتفال الذى يقام فتقص فيه القصص وتقرأ فيه الابتهالات ويجتمع الناس لمدح النبى ، وقد صار الاحتفال بالمولد من الأعياد الرسمية فى مصر بفعل الدعاية الصوفية (راجع فصلاً حول قصة المولد النبوى فى كتاب الدكتور زكى مبارك المذكور فى الهامش السابق ص٢٦٤-٢٧٢) .

(٥١) محمد عفيفى مطر : إحتفاليات المومياء المتوحشة ص ٣٠.

(٥٢) محمد عفيفى مطر : أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت ص٥.

(٥٣) احتفاليات المومياء المتوحشة: ص٤٣-٤٤ .

(٥٤) سورة المزمل الآيتان ٥ ، ٦ .

(٥٥) سورة المدثر الآيات ١-٧.

(٥٦) إحتفاليات المومياء المتوحشة ص٤٨.

(٥٧) نفس المصدر السابق ص٥٢.

• • •

الفصل التاسع

شعراء الحساسية الجديدة في مصر

(النَّوابِت)

شعراء الحساسية الجديدة في مصر

(النّوَابت)

«أنادي الطــيـرَ: ياكينونتي فيقـــولُ لي: طُوبى
أنـادي الطيرَ: يا طيرُ ابتعد بي عن تفاهاتي وعن
ســجني وعن عَطب الفـــؤاد أنا هنا رهن الضرورة
والرُهـــانُ على هنـــاك على الأعــــالي
والرُهان على الهوى الباقي على حرّيتي ياطير»
(وليد منير)

● إذا كـان **محمود حسن إسماعيل** - برغم انتمائه **لجماعة أبولو** - يمثل مـرحلة مهمة فى تطور الشعر العربي الحديث بما أثر به شعره على جيل الريادة فى القصيدة الجديدة، فإن من المتفق عليه أن موجات الشعر الجديد تحددت فى جيلين كبيرين هما: جـيل الـرواد (**البياتي، أحمد عبد المعطي حجازي ، صلاح عبد الصبور، نازك الملائكة، أدونيس ، خليل حاوي ، الفيتوري...الخ**) ، وجيل الستينيات (**محمد إبراهيم أبو سنة ، فاروق شوشة، أمل دنقل ، سعدي يوسف، محمد الماغوط، أنسي الحاج ... الخ**) ، أمـــا الجيل الثالث الذى نبغ إبان فترة السبعينيات ، فهم كثير ولايمكن دراستهم فى فصل واحد معاً، ولكن فئة من هذا الجيل من الشعراء تميزوا عن غيرهم بأنهم عاشوا في مصر ، وفى القاهرة تحديداً، وانضووا تحت عدة جماعات شعرية، ونشروا شعرهم في مجلات محدودة الانتشار أنشأوها هم . هؤلاء الشعراء هم الذين عرفوا باسم **«شعراء السبعينيات في مصر»** وهم الذين ننوي التوقف عندهم فى هذا الفصل لدراسة الأثر الصوفي في شعرهم.

ولكن من هم شعراء السبعينيات وما المقصود بالحساسية الجديدة ؟

يقول أحد هؤلاء الشعراء إن المقصود بشعراء السبعينيات بالضبط هو الإشارة إلى تلك الموجة الشعرية التى بدأت في الشعر المصري في منتصف السبعينيات، مجسدة نفسها فى جماعات مستقلة عن الأجهزة الرسمية، ساعية إلى تقديم تجربة شعرية تتخطى ماسبقها من شعر فى إطار تعريف جديد لالتزام الفن بالحياة.[1]، أما الناقد الدكتور **«صبري حافظ»** فيزيد الأمر توضيحاً بقوله **«مصطلح شعراء السبعينات**

فى مصر ليس مصطلح مجايلة بقدر ماهو مصطلح تصنيف لمجموعة من الشعراء الذين تميزت تجربتهم الشعرية ببعض الخصائص المشتركة... وهو ليس مصطلح عمرى لأن الفجوة الزمنية بين بعض أفراده تتجاوز فى بعض الأحيان السنوات العشر التى عادة ما تفرق بين جيل وآخر، ولكن المصطلح يشير فى معظم الحالات إلى الذين طرحوا أنفسهم على الساحة الشعرية لا بالمماثلة والاستمرار... وإنما بالمغايرة والاختلاف، بل بالقطيعة مع التيار السائد(٢).

وشعراء السبعينيات فى مصر - تحديداً - هم شعراء جماعتى «إضاءة ٧٧» و «أصوات» ومن لف لفهم من الشعراء الذين اتفقوا معهم فى الرؤية وكتبوا فى مجلاتهم، والتقوا معهم فى المكان والزمان مثل فريد أبو سعدة، ومحمد صالح وأما مصطلح «**الحساسية الجديدة**» ، الذي جعلته عنواناً على هذا الفصل، فأول من ذكره هو الشاعر «**صلاح عبد الصبور**»، وإن لم يقصد به هؤلاء الشعراء(٣). أما من عنى بتحديده وتخصيصه فهو الناقد والروائى إدوار الخراط، فقد استخدم المصطلح بمعنى الحساسية الجديدة من الناحيتين الفنية والاجتماعية ، يقول « **عندما أقول الحساسية الجديدة الآن ، فإننى أعنى بذلك مجموع الرؤى، والطرائق الفنية التى تختلف اختلافاً أساسياً عن الرؤى والطرائق الفنية التى اتخذتها الحساسية التقليدية، مع التسليم - بطبيعة الحال- باختلاف هذه الطرائق والرؤى الفنية بعضها عن بعض فى داخل الموجة العامة العريضة للحساسية الجديدة**»(٤).

وأنا أعنى هنا بشعراء الحساسية الجديدة فى مصر هؤلاء (النوابت) الذين كتبوا ونشروا شعرهم فى السبعينيات ومابعدها منطلقين من رؤى وتصورات عن الشعر واللغة والواقع مباينة لما كان قبلهم ، وباختيارى مصطلح «**الحساسية الجديدة**» أضم إلى شعراء السبعينيات أو شعراء جماعتى «**إضاءة ٧٧**» و «**وأصوات**» ، وأصدقائهم، شعراء الموجة الأخيرة ، ومنهم **محمد آدم** ، **وأحمد الشهاوى وإيمان مرسال** وسواهم ممن تأثروا بالتصوف تأثراً واضحاً ، وساروا على نهج أولئك الذين سبقوهم ومايزالون معهم على الدرب.

وأول مايلفت النظر فى تجربة شعراء السبعينيات فى مصر هو تأثرهم الواضح بالشاعر السوري ادونيس ، والشاعر المصرى **محمد عفيفى مطر** ، وهم يعترفون بهذا التأثر أحياناً ، وينكرونه أحياناً أخرى ، ولكن كثيراً من النقاد يعرفون هذا التأثير، ولاشك أن بعض هؤلاء الشعراء قد حقق صوته الخاص، ولكن أثراً لايمحى ظل يمارسه

ادونـيــس خاصة، على هـؤلاء الشعراء وسواهم ، هو تأثير كتاباته النقدية ، ولاسيما ماكتبه فى «مقدمة للشعر العربى». فأنا أزعم أن هذا الكتاب هو «البيان الشعري» الذى يحتذيه هؤلا الشعراء، أو أغلبهم على وجه الدقة ، أما الموجة الأخيرة التى ألحقت شعراءها بشعراء السبعينيات هنا، فإن أثر ادونيس وعفيفى مطر فى شعرهم واضح وضوحاً بيناً ولاسيما عند محمد آدم وهو من أغزرهم إنتاجاً، ومنهم من يتأثر خطى واحد أو آخر من شعراء السبعينيات كذلك ، كما يلفت النظر اتجاههم نحو التراث الصوفي بقوة ، فأثر هذا التراث فى شعرهم واضح وضوحاً ظاهراً، وهو - كما أزعم- تأثير كتابات ادونيس النظرية ، و«توجيهاته» التى سبق أن أشرت إليها فى الفصل السابع من هذا الكتاب، وأهم مايلفت النظر إلى هذه التجربة بشقيها ، أنها عبرت أكثر من غيرها من التجارب الشعرية السابقة عن المناخ السائد بما فيه من اضطراب وتفسخ، عبرت عن «الحداثة» أو «مناخ الحداثة» الذى يشبه ماوصفه «مارشال بيرمان» فى الغرب بقوله «إنه مناخ من الهياج والقلق، من الدوار والثمل الروحى، من اتساع التجارب الممكنة ودمار الحدود الأخلاقية ، والروابط الشخصية، ومن تضخم الذات وجنونها، ومن الأشباح فى الشارع والروح - هو المناخ الذى تولد فيه الحساسية الحديثة»[٥] فهؤلاء الشعراء هم أكثر الشعراء العرب فى القرن العشرين إلتياثاً، وتلبثاً بحالة الحداثة والحساسية الحديثة بعامة. فأكثر ما يميز شعرهم التفكك والصراع والتضاد والغموض والمعاناة، وربما كانوا لذلك أكثر انفصالاً عن سواهم من القراء والمبدعين، وربما كان ذلك مبعث فخرهم أحياناً ، كما كان مبعث شكواهم فى فترة سابقة، ولذلك أيضاً سميتهم «النوّابت».

• • •

تهتم «الحداثة» باللغة اهتماماً خاصاً ، هذا الاهتمام ربما كان أهم مافى الحداثة الشعرية العربية من «مظاهر» التجديد. والحداثيون يسمونه تفكيكاً أو تفجيراً، وقد يسميه النقاد لعباً، ويعتبره آخرون يأساً أو ربما إفلاساً ، فتتجه الحداثة إلى «استغلال أبعاد اللغة ووظائفها المتعددة الصوتية والدلالية والبصرية والتواصلية وبكل ذلك تتحول اللغة من ظاهرة متجذرة فى الزمان وفاعلية زمانية، إلى ظاهرة تنخرط فى المكان وفاعلية مكانية»[٦]

ولقد سبق لجماعة «إضاءة ٧٧» أن ذكرت ماينم عن هذا الاهتمام باللغة على نحو خاص، فجاء فى بيانهم «إن اللغه - بما هي كائن اجتماعي - هى أداتنا الفنية الخاصة ،

وعلينا أن نعمد إلى تفجير الإمكانيات اللانهائية لها ، من خلال كشف الطواعية الجمالية للكلمات، وامتلاك ناصيتها ، وهى طواعية تنظر إلى هذه الكلمات أو المفردات اللغوية على أنها كائنات قابلة، فنياً، لأن تنظم فى سياق من العلاقات الجمالية، تتفاعل وتتناغم فيه مستوياتها الثلاثة الرئيسية: الكلمة بوصفها جرساً موسيقياً، والكلمة بوصفها دلالة اجتماعية، والكلمة بوصفها قابلية تشكيلية أو تركيبية»(٧).

وهذا الاهتمام على نحو ماذكروا ينظر إلى اللغة «كمادة طبيعية» وبذلك يكون مشتركاً مع عدة اتجاهات سابقة فى الآداب الغربية ، **كالرمزيين والمستقبليين الروس**، ومع **السحر والتصوف**، وتراث **عصر المماليك** في الأدب العربي ، وهم يعترفون بأثر المصدرين الأخيرين: التصوف وأدب عصر المماليك.

والحق أن «**لغة**» التصوف ليست واحدة، فهناك «**لغة» النِّفَّري** و«**لغة» ابن الفارض**، و«**لغة» الحلاج** و «**لغة» ابن عربي**، وكذلك «**لغة» «أبى حيان التوحيدي» فى «الإشارات الإلهية»**، ولقد استفاد **أدونيس** من تلك المستويات، والحق أنه كان على وعى باختلافات وتباينات عرفها بين هذه «**اللغات**»؛ لذا تجد **النفري** حاضراً فى «**أقاليم النهار والليل**» ، بينما أشار **أدونيس** نفسه إلى أهمية عمل **أبى حيان فى «الإشارات الإلهية»** ، حينما تحدث عن كتابه «**مفرد بصيغة الجمع**» . أما شعراء «**الحساسية الجديدة**» في مصر، فهناك شك كبير حول مدى إحساسهم بالفروق بين تلك النصوص الصوفية، التي عرفوها ، وزعموا أن الجيل السابق كان يطرح اللغة الصوفية كأداة توصيل ، وأنهم هم يحاولون طرح لغة المتصوفة باعتبارها فعل خلق ، كما قال **عبد المنعم رمضان**(٨).

ومن نافلة القول أن نقرر أن الاهتمام **بالبديع** كما عرفته البلاغة العربية القديمة، أو «**اللعب اللغوي**» كما يسمى الآن، ليس من سمات اللغة الصوفية وحدها، وبرغم ذلك، لايخلو الأمر من اهتمام خاص باللغة الصوفية عند **أدونيس** ومن تلاه من الشعراء المحدثين ، وهذا اللعب اللغوى ظاهر فى نصوص كل من **أبي حيان التوحيدي** ، **وابن الفارض، والنفري**، فقد اهتموا بالمقابلة والمزاوجة، والجناس بأنواعه، ولاسيما جناس التصحيف Anagrams يقول أبو حيان فى «**الإشارات الإلهية**» مثلاً : «**أمَا تَرَى كيف بَرَاني، ثمّ أَرَاني ما أَرَاني ، ورَآني فيما رَآني ثمّ استَرآني فاستَرْعَاني ، ثم قال : لنْ تَرَاني، أوْ تَرَاني بأنْ لا تَرَانِي»**(٩) ويقول فى موضع آخر «**ابنتَني فلمَّا كُنْتُ كَنَّيْتَني**»(١٠) ويقول **النِّفَّري** «**وأنا الدائمُ صفته المنزّهُ عن بَدَوٍ وغيبَة ، وإنَّما أُبْديكَ وأُخفِيك ، وأفرِشُكَ وأَطويكَ**»(١١).

ويقول فى موضع آخر : « كلُّ ما كان أنْصَتَ كَانَ أفرَغ ، وكلُّ ما كانَ أفْرَغ كانَ أنْصَتَ، وكلُّ ما كان أقرب كان أفْزَع، وكل ما كان أدْأبَ كان أقرَب ، وكل ماكان آدَب كان أدْأب»[١٢].

ولقد مال أدونيس إلى لون من اللعب أحياناً كقوله :

أسماءُ اللّكاعَة/ اللّهلَة / اللّكاثِ/اللهْوَقَة/ اللّقْوة

لُقْيَا اللّفَاءِ واللّقْسِ ولُهاثِ الموت

وداعاً ، وداداداً

وداعاً[١٣].

أو قوله :

آتٍ فى الحَصَاةِ والصبْرِ والصبّاح

في الحربِ وغيرِ الحربِ/ في النّهد والنّوم

في اللبنِ والليل

في الحبْرِ والوَرَقِ في الحُروفِ آتٍ آتٍ

في الأمَة الأمَّةِ الجهادِ الجنِّ والجَرائيم آتٍ آتٍ

ميشا ماشا ميلانو سَانشو راجا سان جيرمان دويّرى، باري

سنْتيا[١٤].

وبرغم أن هذا اللعب ليس بريئاً كما نرى، إذ يتعلق هنا بما يؤمن به أدونيس من حلول وفناء وصيرورة ، وتحول وتناسخ أشرنا إليه فى الفصل السابع، فإن أدونيس لم ينشغل كثيراً به. أما شعراء الحساسية الجديدة فى مصر، فالأمر عندهم تطور إلى حد الفتون بهذا اللعب، وأول هؤلاء وأهمهم هو «شيخ» هذه الطريقة وأكبر هؤلاء الشعراء سناً ، وهو الشاعر «حسن طلب»، فقد غلب عليه هذا الاتجاه، واكتمل فى عمله «آية جيم»، يقول «حسن طلب» في إحدى قصائده:

وإنْ عرضتْ لي معضلةٌ في علم الطبِّ

تذكّرتُ مرارةَ داءِ البعدِ

فأحضرتُ دواءَ القربِ

وإنْ أعيتني مسألةٌ في الهندسة

حسبتُ حسابَ مساحاتِ الأسطح

والأضلاع

....

ولكنَّ مِلاك النَّظريَّةِ في علم العمران

يؤسَّسُ عند فلاسفة العلم

استبرقةَ الإنسان

وأمَّا الحكمةُ في علمِ الأجناس

ففي تقريب الحلْقاتِ المنسيَّة

في سلسلةِ النَّسب الأولى

لسنادسَةِ النَّاس(١٥)

فنلاحظ هنا تردد حروف بعينها تردداً يحدث «إصاتة» ، ففى السطر أول يتكرر حرفا العين والضاد، وفى السطرين الثانى والثالث يتكرر حرفا الراء والدال، وفي السطرين الرابع والخامس يتكرر حرف السين، ثم يعود الشاعر فى الأسطر من السابع حتى الثانى عشر لتكرار استخدام حرف السين لإحداث نفس الإصاتة، إضافة إلى التقفية، وفي موضع آخر يقول **حسن طلب** :

بتاتاً أبداً قطُّ

قطاطاً بتتاً بَدُّ

بدَاداً قططاً بَتُّ(١٦)

وهذه الخصيصة ستلازم **حسن طلب** إلى أن يصل إلى الاعتداد بحرف بعينه فينشئ له ديواناً كاملاً هو «آية جيم» ، وفى هذا النص، نلاحظ منذ البداية الارتباط باللغة الصوفية ، حيث يصدِّر الشاعر عمله بكلمة للنفّري يقول فيها «**الحــرفُ يسْري حيثُ القَصد: جيمٌ جنَّة ، جيمٌ جَحيم**»(١٧).

وهذا النص يثير من الإشكاليات مايجعله مجالاً للخلاف بين مؤيد للتجربة ومعارض لها ، ففى بعض المواضع قد يعجب القارئ بمقدرة الشاعر الفائقة على استدعاء عدد وافر من المفردات التى يشترك فيها حرف الجيم، وأحياناً يبلغ الغيظ مداه، إلى حد اعتبار الحكم بأن هذا العمل أدب ، مجرد ادعاء لا أكثر ولا أقل . والذي

يعنينا هنا هو علاقة ذلك كله بالتصوف، مادام هؤلاء الشعراء يتشدقون بأسماء أعلام المتصوفة، ويعلقون على أعمالهم بطاقات تدل على الارتباط بهم ، يقول حسن طلب:

جِيماتكُم مَنْجاتكُم

فتجهَّزُوا لِنَجاتكُم

منْ جائحاتِ جُنَاتِكم

جيماتكم جنَّاتكم وَجُنَاتكم

جِيماتكم مَرْجَاتكم خَلَجاتكم حُجُراتكم

جيماتكم جَامَاتُكم جَرَّاتكم جَدَأتكم زَوْجاتكم

فاحْرَنْجِمُوا بينَ الحِرَاجِ

وهَجْنُوا جِيناتِكُم(١٨)

التشكيل البصري للغة هنا صنع «شكلاً» طباعياً على الصفحة البيضاء، والتشكيل الصوتي صنع قافية موحدة خارجية وتقفية داخلية كذلك. والمتحمسون من النقاد يعدون ذلك تجديداً فى مجال التجريب الشعرى ، هو إضافة ، لاشك فى قيمتها وأهميتها. فتقول الدكتورة «سيزا قاسم» : «آية جيم» فى حقيقة بنيتها أليجوريا، ولكنها أليجوريا من نوع خاص، النوع الذى يضع اللغة نفسها فى عملية التجسيد، «فاللغة بكل عناصرها تكتسب دلالتين: دلالة مادية وأخرى معنوية ، كأن للكلمات حياة منفصلة بعد أن تجسدت فى أجساد ملموسة ، فأصبحت وكأنها مخلوقات مستقلة، تملأ الفضاء اللغوى ، الذى يكتسب من جراء عملية التجسيد هذه، أبعاداً فيزيقية مادية».(١٩) ويبدو أننا لن نجرؤ على التساؤل عن «فائدة» هذا التجسيد وعن إكساب اللغة هذه الأبعاد الفيزيقية المادية ، ولاسيما إذا صارت «هدفاً» للشاعر ، يكد ويتعب فى سبيل تحقيقه، فالتجريب هو الغاية ، واللغة هي الوسيلة ، ولايسأل الشعراء عما يفعلون!

نعود للتصوف، فنرى أن ابن عربي قد «قسم مراتب الوجود إلى ثمان وعشرين مرتبة تبدأ بالعقل الأول أو القلم وتنتهى إلى مرتبة المرتبة ، وقد وازى بين كل مرتبة من هذه المراتب الثمانية والعشرين وبين حرف من حروف اللغة العربية».(٢٠) يقول ابن عربى عن حرف الجيم:

الجيمُ يَرْفَعُ مَنْ يريدُ وصَالَهُ	لِمَشَاهِدِ الأَبْرَارِ والأَخْيَـارِ
فهُـو العُبَيْـــدُ القِنُّ إلا انَّهُ	مُتَحَقِّقٌ بحَقِيقَةِ الإيثَـارِ
يَرنُو بغـــايَتِــهِ إلى مَعْبُـودِهِ	وبِبَدْئِهِ يَمْشِي على الآثَارِ
هُوَ مِنْ ثَلاثِ حَقَائِقٍ مَعْلُومَةٍ	ومِزَاجُهَا بَرْدٌ وَلَفْـــحُ النَّارِ(٢١)

والحديث هنا كله حديث باطنى أسرارى ، وان كان **ابن عربي** حينما يشرع في شرح مايتعلق بكل حرف ، يتعرض لمخرجه وخصائصه الصوتية ، إلا أن أهم مايعول عليه هو وضع الحرف فى موضعه من الوجود، باعتباره موجوداً . و يمكننا القول بأن **ابن عـربي** يتعامل مع حروف اللغة ، كما يتعامل مع كل الموجودات وينظر إليها، كما ينظر للوجود بأسره من خلال ثنائية **«البـاطـن والظـاهـر»** فيرى أن لحروف اللغة جانباً باطناً هـى الحروف الإلهيـة التى تتوارى مع مراتب الوجود من جهة ، وتتوازى مع الأسمـاء الإلهيـة من جهـة أخرى ، ويرى أيضا أن لحروف اللغة جانباً ظاهراً هو الحـروف الإنسـانيـة الصـوتيـة التى يتلفظهـا الإنسان فى كلامـه ، وأن الجانب البـاطنى للحـروف أرواح هـى أرواح الأسماء الإلهية ، أما جانبها الظاهر فهو إما أن يكون الصوت في حالة **«النـطـق»** أو الخط فى حالة **«الكتابة»**(٢٢) وحرف الجيم – فى رأي ابن عربي – له من الخصائص المادية أنه حار يابس ، وعنصره الأعظم التراب ، والأقل النار ، ومن خصائصه الروحية أن له الحقائق والمقامات، والمنازلات وهو ما أشار إليه في البيت الأخير بقوله (هو من ثلاث حقائق .. إلخ) . هذه الثنائية فى النظر إلى الحروف، وهذه الباطنيـة الأسـرارية لانجدها عند النفري ، بقدر مانجد أن الحرف رمـز إلى شئ ، يختلف باختلاف السياق، وهو لايتكلم عن **«حروف»** أو عن **«الحروف»** المعروفة ، بل عن الحرف، فيقول مثلاً **«ياعَبْدُ الحَرْفُ حَرْفِي، والعِلْمُ عِلْمِي ، وانتَ عَبْدِي، لا عَبْدُ حَرْفِي، ولا عَبْدُ عِلْمِي، فـقفْ بينَ يديَّ لا بينَ يـديْ حَرْفِي، وقِفْ بين يديَّ لا بينَ يَدَيْ عِلْمِي ، إنَّ الحـرفَ يقـومُ بينَ يديَّ كـمـا تقومُ، وانَّ عِلْمِي يقومُ بين يديَّ كما تقومُ»**(٢٣) فالحرف هنا ، كما قلنا فى الفصل الأول أيضاً، قد يعنى العالم ، وقد يعنى القرآن، وقد يعنى الشريعة، والحرف مقام أوحال **«وقالَ لي الحرفُ لا يلجُ الحضْرَةَ، وأهل الحضْرَةِ يعبرونَ الحرْفَ ولايقفونَ عليه»**(٢٤) والحـرف حـجـاب الجسـد، **«وقـالَ لِي : الخَارِجُونَ عن أنفسـهِمِ همُ الخـارجـونَ عن الحَرْفِ»**(٢٥).

والجيم عند حسن طلب هى الحرف والحرف هو اللغة ، واللغة هى الشعر والشعر هو الوجود، الوجود الواحد المتعدد «فالجيم جل جلالها»(٣٦) لكن الشاعر انشغل باللعب، وافتتن بالأصوات، ولم يبرح إلى أفق الرمزية، بل ابتعد عن الشعر نفسه، الشعر الذى يقاوم التفسخ والتفكك ، الشعر الذى يجمع ويوحد، ويدعو للسرور والفرح ، هجره ربما إلى لون آخر من الشعر ، الشعر الجهامة والتفكك، وعند حسن طلب خاصة، الشعر اللعب.

ولقد أطلنا الوقف عند تجربة حسن طلب خاصة ، لما لها من أهمية ، إذ أثرت تجربته فى غيره من الشعراء سواء بعمله «آية جيم» أو غيره من قبل ومن بعد، ولقد كتبت «آية جيم» بين شهرى أبريل ١٩٨٧ ، وفبراير ١٩٨٨م. وممن تأثر به تأثراً واضحاً من أصحابه «حلمى سالم»، في ديوانه «البائية والحائي».(٢٧) وقد كتبه الشاعر بين شهرى مايو ١٩٨٧، ونوفمبر ١٩٨٨م وبرغم أن ديوان حلمى سالم قد صدر قبل ديوان حسن طلب فإن حلمى سالم هو الذى تأثر بصاحبه كما يستبين لنا:

رَفيقي يخدشُ الذّكرى. الأصابعُ مُشْرَعاتٌ
نحوَ رجْفةِ نَيْزكٍ يهوي على ماءٍ. يقولُ:
الجيمُ من جُوعٍ ومَوْجوعٍ وعمرٍ من هشيمٍ
العُمْر مسجوعٍ. ويطرقُ . يستفيقُ هُنَيْهَةً
ويصيحُ : ماذا لو أبدّل وجْهكِ السّاجي
بساجدةٍ وماجدةٍ وهاجدةٍ . أقولُ نسيتَ
في الجيم الجنونَ وخنتَ قلبي. قال: هذى الفُلّةُ
البيضاءُ أشبهُ بالخليج. أقولُ: تشبهُ نَبْضَتِي ودِمَاي(٢٨)

فالحوار فى هذا المقطع بين الشاعر وصاحبه الذى هو الشاعر حسن طلب صاحب آية جيم ، وكما كانت «جيم» حسن طلب تتباهى على الحروف الأخرى ، برغم ما نالها من غبن، فإن «حاء» حلمى سالم، تفخر هي الأخرى:

تُحشرجُ حاءٌ : منّى حسنٌ طلِبٌ، وحَمُورابي، حِمير، وحُسين بن عليّ.
حُورس، وحُطيئةٌ، حُبَّى ، حَتشبسوت
وباءٌ تتحشرَجُ : لكنْ منّى بدرُ السّيَّاب
بديعُ الهَمَذاني، وبنتاءُور، بُثينة(٢٩)

وبما أن حسن طلب هو شيخ هذه الطريقة كما ذكرنا فإن الشاعر يلتمس منه أن يدخل اسم معشوقته ضمن الجيميين حيث كان حسن طلب قد أهدى ديوانه إلى معشر الجيميات لا المتجيمين، والجيميين لا المتجيمين، يقول حلمي سالم:

فأشرتُ إلى شَيْخي انْ يَدْخِلَ جيمَ بَهيجة في نهر الجيميّيْن(٣٠)

وهذا الولع باللعب، أصبح خاصية لازمة من لوازم كثير من شعراء «**الحساسية الجديدة**» في مصر ، ونلمح فيها أثر النفري فى بعض المواضع كما عند **حلمي سالم** في قوله :

«أُريدكِ لَكِ لا لي لي لا لكِ لي لَكِ لي »

وفى موضع آخر من نفس النص :

« أريدُكِ لَكِ لي لا لَكِ لي لي لَكِ لا لي»(٣١)

وعند محمود نسيم فى مثل قوله:

احفظُك من الخاطر فيى الظنّ

ومن نظراتِ العينِ

ومن نائحة البينِ

ووحشةِ مابعد الدَّفنِ

ولحظة نظر الكونِ

والكائن والمكنونِ

....

واحفظك من ماءٍ إنْ سال،

من ظلٍّ إنْ طالَ، ومن جسم إنْ زال(٣٢)

هذا اللون من التصوف ، أسكره الجذل بالكلمات، وتعالى على المجتمع، حتى صار أقرب إلى كلمات الجذب والمجذوين كما يقول الدكتور مصطفى ناصف، فى حديثه عن الشعر المعاصر(٣٣).

وقد يتعلق الشاعر بما للحرف من وظيفة تشكيلية ، مع ماله من وظيفة صوتية، مثلما يصنع «فريد أبو سعدة» فى قوله:

وَدَعْني أتحوّل بالنّار امرأةً

ويصيرُ لِنَهْدي شكلُ الـ ج

النُّقطةُ توتٌ بريٌّ

والسُّرَّةُ نُون

جسدي لا يُفتحُ إلا للمنذُورين

ومَنْ يفتحهُ

ليم (٣٤)

أما جمال القصاص، فقد هام بحرف الحاء، وبلغ الولع به حد «التساكر» إذ يقول:

إنحلَتْ حِدّتُهُ في حَبَبِ حياءِ محبّتها

استحْلتْ حُرقته ، رمحتْ ناحيةَ

الحقل ، حكمتْ حكمتُها ، انسطحتْ

في جُرحِ الحِنّاءِ ، وحلّت حالتُها. انفتحتْ

في حُلم الحَجَرِ النّائحِ، واتّضحَتْ في حلْكتها.(٣٥)

هل نقـول مع الدكـتور مـصطفى ناصف ، إن هذا كله أقـرب إلى السـحـر منه إلى التصوف(٣٦)، مستنداً إلى تفرقة ابن خلدون بين السحر والتصوف(٣٧) ، أم نقـول إنهم نقلوا دلالة هـذه الرمـزية من سيـاق التصوف إلى سيـاق آخر مغـاير ، فـالبـاء فى ديوان حلمي سالم «البائية والحائي» تشير لامرأة بعينها يبدأ اسمها بحرف الباء هى بهيجة ، والحاء هو الحرف الأول من اسم الشاعر، كما أن الباء والحاء، تتبنى منهما كلمة «حب»، فهل معنى ذلك أن الشاعر يعادل بين اسمه واسم معشوقته وبين العالم ، كما يعادل بين العـشق (الحب) وبين الوجود، أم أنه يحصر الوجود فى نفسه وفى وجوده هو ، ويجعل من العشق معادلاً للعالم ، أو أهم مافى العالم من « معنى» وغاية ، كما هو عند «العطار» الذى جعل العشق أعلى مكانة من الإيمان والكفر ، فهو يفوقهما معاً ، وهو يعدل عنده ، الوقفة عند النِّفَّري، ولكن العشق الذى يتعلق به هذا الشاعر وسواه من شعرائنا، عشق حسى، هو عشق الصورة، أما العشق الذى كان يقصده العطار والرومي والجامي ، فهو عـشق الروح، وعالم المعنى ، وأولئك يتعلقون بالجسد وعالم الحس ، فهذا طريق وذاك طريق. أنا أميل إذن إلى ربط هذه الرمـزية بالسحر والتعزيم ، لا بالتصوف ورمزيته ،

فالسحر خداع ولعب، وهذا الشعر أقرب إلى اللعب ، وأشبه بالخداع ، وقد نقول هو من آثار **الرمزية** فى الغرب، فلقد كان **نوفاليس ومالا رميه** يعتبران الحروف أعظم الآثار الشعرية[٣٨].

وعلى كل حال فأمر الحروف وأمر اللعب باللغة فى نصوص شعراء الحساسية الجديدة ، يعكس لونا من التمرد ، والتجريب، ولكن الشك يحوم حوب «جداوه» وإن الشاعر الذى لم يلزم نفسه بهذا اللعب ، هو أكثر حرية ، من الشاعر الذى يعبث بنفسه وبلغته على هذا النحو .

• • •

من خصائص الحداثة ومظاهرها مايعرف **بالاغتراب** Alienation ، وفكرة **الاغتراب** في المجتمع المعاصر لها جذور **ماركسية وإنسانية ووجودية** ، وهي في الحقيقة كل مترابط ويجمعها خيط واحد هو : غياب الحرية والعقل في المجتمع وعند الإنسان المعاصر.[٣٩] وهذا المظهر من مظاهر **الحداثة** له أثر عند شعراء **الحساسية الجديدة**، كما له ارتباط بالتصوف أيضاً.

وفى التصوف الإسلامى تمثل **الغربة** «حالاً» من أحوال المتصوفة ، وقد كان «**الحلاج**» يعرف باسم «**العالم الغريب**» ، أما «**الجُنيد**» فمن أقواله فى الغربة:

تَغَرَّبَ أمْري عندَ كلِّ غريبِ ... فصرتُ غَريباً عندَ كلِّ عَجيبِ

وذاكَ؛ لأنَّ العارفينَ رأيْتُهُم ... على طَبَقاتٍ في الهَوَى ورُتُوبِ[٤٠]

والغربة هنا هى غربة فى الهوى أو الحب الإلهى ، فليست غربة عن وطن بل غربة فى الوطن ، فأكثر مايعذب الصوفى ويؤلمه غربته عن الحق، كما قال «**أبو حيان التوحيدي**» «إلَهَنا وقعتْ البينُونةُ بيننا وبينَ خَلْقِكَ، فلا تَصِلْهَا بالبَيْنُونَةِ بيننا وبينِكَ»[٤١].

ومما يرتبط بالاغتراب عند المتصوفة، **الحزن والبكاء**، وقد سبق أن تحدثنا عن الحزن عند «**صلاح عبد الصبور**»، وهو من مظاهر **الاغتراب** عند شعراء **الحساسية** الجديدة كذلك.

وللاغتراب عند هؤلاء الشعراء شكلان ظاهران، كلاهما يعنى الإحساس بالفقد ويؤدى إلى الحزن والبكاء والمرارة واللوعة والأسى والضياع، أولهما **الاغتراب** عن المجتمع ، أى الوحدة ، وثانيهما الاغتراب عن الذات، أو مايسمى **بانقسام الذات على نفسها**.

فى حديثه عن الشاعر «محمد سليمان» وشعره ، كتب الدكتور جابر عصفور يقول «أول علامة تميز عالم محمد سليمان، هي أنه عالم يبدؤك بإشكال الهوية، بالمعنى الذى يواجه معه القارئ منذ البداية صدعاً يشق العلاقة بين الأنا الشاعرة وموضوعها ، ويفصم مابينها وواقعها وفى الوقت نفسه يشق هذه الأنا على نفسها، فلا تنقسم على واقعها فحسب بل تنقسم على نفسها، فى حركتين متجاويتين يتوازى فى كل منهما الصراع والصدام والتحول»[٤٢].

هذا اللون من الاغتراب ربما كان من الخصائص القليلة المشتركة عند معظم شعراء الحساسية الجديدة فى مصر ، يقول الشاعر محمد صالح:

في أسوأ حالاتي يَغْزُوني وهمٌ ..

أنَّ غَدي أفضل

أوشكُ أخلعُ هذا الفَزَعَ المعطُوب ،

وأوشكُ أتعافى منّي[٤٣]

الشاعر هنا (وقد استوحش فى ركن فى بيته) يحس الغربة داخل ذاته، وهى غربة وجودية ، نفسية ، تدل على العطب، وتطلب المعافاة، لكنها لاتلتمس ذلك عند أحد خارج الذات، بل هى الذات الشاعرة فى جدلها مع نفسها ، تنشد ذلك المستحيل ومن هنا كان عذابها مقيماً أبداً لايريم. ومثل هذا الانقسام معبر عنه بوضوح عند محمد سليمان:

المدينةُ والبردُ:

فاصلتان

وأنت النبيُّ

وهذي الحجارةُ

الرّيح تثقب جدرانَ قلبك

هلْ أنتَ منقسمٌ .....؟[٤٤]

الشاعر يتجاهل الإجابة عن سؤاله تجاهل العارف، فهو منقسم حد الانشطار:

تملَّكْتُ فانشطرَ القلبُ[٤٥]

وينظر الشاعر لذاته دائماً فى المرآة ، ويمد يديه ليلتمس وجهه ، ويمشى باحثاً عن ذاته :

في الصباح شفَت المياهُ فاستقام،

واسدار عائداً محمَلاً بالضَوء

واستحمَ في الميدان

لم يخفْهُ عابرٌ ...

ولم ترعْهُ نجمةُ الرِمال

مَرَّ فوق غيمةٍ

ومَدَّ راحتَيْه فالتقى بوجهه الكليّ.[٤٦]

فدائماً يرى الشاعر نفسه فى البعيد ، فى المدى المفتوح والأفق، ولذلك لايلتقى بوجهه الكلى إلا فى غيمة سرعان ماتزول. أما «فريد أبو سعدة» فيضع مرآته أمامه ، ويرى فيها نفسه مرتين:

يبادلُني الحبَّ وجهي

ولي شاهدان / المرايا/وماءُ السَّبيل

يبادلُني الكرهَ وجهي

ولي شاهدان/ الكتابةُ/ والزَّمنُ المستحيل[٤٧]

هذا اللون من الاغتراب لايعبر عنه شعراء الحساسية الجديدة في مصر باستخدام القناع ، وإنما يلجأون إلى المرآة فهي أقرب وأصدق، بل إنهم يلجأون إلى أسلوب يعبر عن «التوحد» نجده في استخدام ضمير المتكلم «حيث يغدو فاعل الفعل مفعولاً له ، وهو نتيجة لدرجة أعلى من الاغتراب الجذرى الذى تصل إليه ذات لم تتحقق على أي نحو من الأنحاء»[٤٨] وقد يلجأ الشاعر لأسلوب «الالتفات» أو «التجريد» بالمعنى البلاغى، ليعبر عن هذا الانقسام، يقول جمال القصاص:

أيُها القرويُ المصفَى

ساعطيكَ حريَّة الرَمز

أكذوبةَ السُلْطةِ الأبديَة

أقشعُ عنكَ الغبارَ

أناديكَ باسْمي

فلا تَرْتَدِ غير ظلّي.(٤٩)

وغـالبـا يرتبط هذا الأسلوب ، أسلوب الالتـفـات ، والفـاعل المفـعـول له ، يرتبط بالدماء والمرارة ، والهزيمة ، وكل ذلك عنـــوان **الاغتراب الوجودي والنفسي** ، يقـــول عبد المقصود عبد الكريم:

تَشربُ قهوةَ السَّواد في حمَّاكَ

إليَّ تسافرُ المرارة عبر ثقوبِ الحذاء

تتساقط سُمًا - فيّ يزهر الألم(٥٠)

والشـاعـر حـينمـا يعـانى العـذاب من انقـسـام ذاتـه ، وانشطارهـا ، يكون الآخـرون جحيمـاً آخر يعانيه ، هذا العذاب قد يكون بالتـجاهل ، وقد يكون بالفـرار من وجهه وتركه وحيداً ، كالبعير الأجرب الذى يترك منعزلاً :

أرى أنّى أبصقني دماً

من حضرتى تولّون الفَرار

أصيرُ بقعةً في الأرض... تشربني الأرضُ

يجتمع العذاب حولي وينفضُّ كلُّ شئ.(٥١)

والأمـثلة أكـثـر من أن نحـصـيهـا ، ونكتـفى بهـذا القـدر لنقـول إن هذا الإحسـاس بالازدواج، عـانى منه الوجوديون ، وعبر عنه من الصوفية المـتازين بخصائص وجودية ظاهرة، الأديب الوجودى المتصوف «**أبو حيان التوحيدى**» ، فى مناجيـاته الرائعة فى كتاب «**الإشارات الإلهية**» مثل قوله مخاطباً نفسه «**يا هذا ! حدّثني الآن عنّي، واسْمعني منّي، وأقِلّ حـواشى حدْسى وظنّي ، أثبتْ لأصنافِ فيَّ وعنّي ، فقـد قابلتُكَ بوجهِ وَقَاح، ونَاقلتُكَ بلِسَانٍ نَوَّاح، ووقــفـتُ في حـــالي بين رجـــاءٍ إذا أنِسْتُ بهِ يَئِستُ منـه ، وإذا استـوحشْتُ منهُ رجعتُ إليه**»(٥٢) هذه هى الغربة الحقيقية ، الغربة الوجودية، فليست الغـربة فى البـعـد عن الوطن والأهل «**بل هى إحسـاس بالوحـدة الذاتيـة المطلقـة التى يحـملها الإنسـان فى داخل نفسه أينمـا حل وحيثمـا سار**»(٥٣). هى غـربة لا ارتبـاط لهـا بالبعد أو القرب. ولا بالحب أو الكره، بل بالحزن والوحدة (أو التوحد) يقول أبو حيان:

«قد قيل: الغريبُ مَنْ جفاهُ الحبيب، وأنا أقول، بل الغريب من واصله الحبيب ، بل الغريب من تغافل عنه الرَّقيب ، بل الغريب من حاباهُ الشَّريب، بل الغريب من نُودِيَ من قريب ، بل الغريبُ مَنْ هو في غربته غريب»(٥٤) . توليد المعنى هنا على هذا النحو يوحي بالتناقض ، ولكنه مع التأمل ، يؤدى إلى معنى عميق ، إذ تصبح الغربة فى الغربة هى قمة الاغتراب المأساوى حقاً. والمعنى هنا لايبعد كثيراً عما عبر عنه «الجنيد» فى شعره الذى ذكرناه فيما سبق معبراً عن غربته بين الأصحاب ، تلك الغربة التى يحس بها الصوفى مادام مالكاً إحساسه بوجوده المستقل ، إلى أن يتحد بالحق ويفنى فيه.

وهذه الغربة مرتبطة بالانسلاخ عن المجتمع، وفى نفس الوقت عذاب الذات وحزنها، يقول أبو حيان مخاطبا نفسه أيضاً **«وأين أنت من غريب لاسبيل له إلى الأوطان، ولا طاقة به على الاستيطان؟ قد علاه الشحوب وهو في كِنّ ، وغلبه الحزن حتى صار كأنه شَنّ «(قِرْبَة خَلَق)»**(٥٥) وهذا الإنكار من أبى حيان على نفسه أن يكون حزنه قد بلغ الغاية - التى يكون عليها الغريب الحق - يشبه مايروى عن «رابعة العدوية» أنها سمعت رجلاً يقول : **«واحزناه ، فقالت «قل: واقلة حزناه ، لو كنت محزوناً لم يتهيأ لك ان تتنفس»**(٥٦).

وشاعر الحساسية الجديدة يعانى من اغترابه عن المجتمع ومن الحزن، أو هو يعانى من الحزن نتيجة اغترابه عن المجتمع ، يقول «حلمي سالم»:

ليسَ لي وطنٌ سِوَاي

أنا المضلَّلُ باليقين أنا الموطِنُ في دِمَاي

كأنَّ الصُبْحَ طَعْنَاتٌ بلا جَسَدٍ طعينٍ ،

أو كأنَّ الشَّرْخَ يمشي في خُطاي(٥٧)

إحساس بالفقد والغربة والعذاب، حتى صار الصبح الذى هو علامة الصحو والإشراق ودليل البعث من النوم ، أصبح شارة على الطعنات (الموت) والشرخ يلازم الشاعر، لأن ذاته منقسمة أيضاً، ويقول جمال القصاص:

وبيتى بعيدٌ

وغيمٌ يرفُّ على شرفةِ الذّكريات

يفكِّكُ جسمي مَرَايا

ويجدلُهُ قمراً ناتئاً في فضاء الحروف

أنا سَيّدُ الغرباء

تعلّمت كيف أعانقُ موتي

وأجلسُ في خيمةِ الاسم وحدي(٥٨)

الحق أن الشاعر لايتحدث عن بيته الذى يسكن فيه مع أهله وعشيرته ، ولكن عن «بيت نفسه» الذى يرى نفسه فيه داخل خيمة الاسم والحرف، وحيداً، وغريباً ، يتباهى بغربته، فهو سيد الغرباء ، وهذا معناه أنه يخبئ الحزن ، وقدرته على كتمه دليل فيض فى الحزن لا دليل نضوب فيه ، كما قالت رابعة لمن كان يشكو من الحزن.

والحزن عند الصوفية هو حزن الآخرة، لاحزن الدنيا ، ولكن **«أبا عثمان الحيري»** خالفهم فقال **«الحزن بكل وجه فضيلة»**(٥٩) والحزن قد يجعل الذات تتعدد وتنقسم ، فيحدث ازدواج أيضاً عند الصوفى ، نتيجة هذا الحزن، كما يحدث للوجودى وللشاعر المعاصر ، وهاك نص فريد يصور هذه الحال عند **«الجنيد»** ، يقول فيه **«كان يعارضنى فى بعض أوقاتى أن أجعل نفسى كيوسف وأنا كيعقوب، فأحزن لما فقدت منها ، كما حزن يعقوب على فقد يوسف ، فمكثت أعمل مدة ، فيما أجده على حسب ذلك»**(٦٠).

وقد يكون ذكر الحزن – كما قلنا – أقل مايعبر به الشاعر عن حزنه ، فالشكوى من الحزن قد تكون دليل قلة الحزن ، يقول **أحمد الشهاوي**:

ابيَضّتْ عيناي من الحزنِ

وماتَ الموتُ بداخلنا

فاقرأ كتبَ الأرض

وكتبَ اللّه الوضّاءة:

وامنحْ نفسكَ لي(٦١)

وقد يسكن الشاعر فى الحزن فيعتاده ، فحينئذ لايعود الحزن حزناً ، كما قال عبد المقصود عبد الكريم:

تعوّدنا الحزنَ فما عاد حزن(٦٢)

تماماً كما إذا اعتاد الغريب غربته لم تعد غربة، فالغريب الحق من هو فى غربته غريب كما قال **أبو حيان** ، لهذا كان الشاعر الحزين بحق ، من لحزنه منبع ومصب :

حوّلتُ دمعَ أمّي من الجبّانات إلى النّهر والنّهرُ يجفّ

- كان دمعُ أمّي إذا سافرَ في السحاب ازدحمت

الصحراوات بطميٍ من شيعتهم واخضرّت بأشجارٍ

الحزن - النهر يجف[٦٣]

لقد ورث الشاعر هذا الحزن ، بل امتصه ورضعه مع لبن أمه ، وكبرجسمه حتى صار كتلة حزن:

قالوا اغْتسلْ فى النّهر تخرجْ دونَ حزن

- لو اغتسلتُ تُعولُ الحقولُ

بالأوجاع تثقلُ الغُصون

في الأرضِ لا ازرع حزناً

في مياهِ النّهر لا اغتسل[٦٤]

ولاشك أن هذا الحزن برغم صدقه- ليس هو حزن الصوفية، إلا أنه فضيلة على كل حال ، فمن يستطيع أن ينكر على الشاعر إحساسه بالألم والعذاب ، وحزنه المقيم لذلك السبب :

كلُّ العوالمِ ظنٌّ ... وحدَهُ العذابُ عالمُ اليقين

العيشُ ينصرف والموتُ ينصرف

والعذاب ليسَ ينصرف.[٦٥]

هنا يكون حضور «النِّفّري» ذا مغزى، فقد أشار الشاعر إلى قوله **«وقال لي فيكَ مالاينْصرفُ ولايُصرف»**[٦٦] فكان الذى فيه لاينصرف ولايصرف هو العذاب ، عذاب الاغتراب، المعبر عنه بالحزن ، وانشطار القلب ، ونزيف الدم والألم المبرح المقيم ، فالألم والعذاب أصبح فريضة على الشاعر، وجبلة له وطبعاً ، فما الفرق فى ذلك بين الوجودى والصوفى ، الضال والمهتدى ، الشيخ والمريد، السالك فى الطريق والمنصرف إلى غيه لايلوى على شئ، كلهم فى الحزن سواء!

أما **وليد منير**، فالحزن عنده يملأ الأفق، ويغلق الطريق أمام الأمل فى الوصال:

تلك العصافيرُ بلا مأوىً

وهذا العشُ مهجورٌ

وعيناكَ على أقصى ارتعاشات المدى

مفتوحانِ الآن

....

ولكنَّ المَدَى مستودعٌ للحزن(٦٧)

ويشكو الشاعر من الذبول والنحول حتى صار ظلا:

هذا الغصُن شفَّ فصارَ مِثْلي

والظَلالُ تحوَّرت فتبوأَتْني

والحجارةُ لمْ تخلِّف غيرَ أغنيتي على خَشَبِ الصَّليب.(٦٨)

والصليب هنا هو رمز الحزن النبيل، الحزن الصوفى بحق ، وهو دليل الاغتراب ، والمعاناة والوحشة والألم، كما أن الحب عند هذا الشاعر، وعند آخرين سواه يشكو من عدم التحقق والانقطاع؛ لهذا يرتبط الحب بالحزن:

هلْ تحلمُ بي قامتها

وشراعُ الرَّاحة مكسورٌ في حزْن الموجة

هلْ يحلمُ بي قمحُ جدائلها

والرِّيحُ تمدُّ على طرقاتي سجَّادَ الأحزان

لقد بز الشاعر الجميع إذ يجعل حزنه ظاهرة كونية، فالريح تتكفل بالعمل ، فتفرش الحزن بساطاً ممتداً فى طريقه ، ولقد فعلها شاعر آخر أيضاً إذ صنع مايمكن أن نسميه «**كوزموجونيا الحزن**»:

إنسابَ بعضُ حزنٍ فكان سَحَابٌ وكان نهْرٌ

انَفَلقَ ..... الخ(٦٩)

وإذا كان بعض النقاد قد تشككوا فى «صدق» الشاعر العربى المعاصر فى تعبيره عن الحزن فى بداية مرحلة التجديد الشعرى منذ الخمسينيات ، وعدوه لونا من تقليد «إيليــــوت» T.S. Eliot وسواه من شعراء الغرب ، فإن مابلغه حال الشاعر الحداثى المعاصر لم يعد يحتمل مثل تلك الافتراضات، وإن كنا لانثق فى جدوى الانقطاع عن المجتمع عن عمد، فلا شك أن ذلك قد أضر بقضية المجتمع وقضية الشعر على السواء.

• • •

أشرنا فيما سبق من فصول هذا الكتاب إلى نماذج من الشخصيات الصوفية ، وقد كان الأسلوب المفضل عند **البياتي هو « القناع »** كما هى الحال عند **صلاح عبد الصبور** الذى لجأ أيضاً للمسرح الشعرى، أما **أدونيس** فامتاز ب « **المرآة** » ، وأما **عفيفي مطر** فلم يلجأ للقناع إلا نادراً ، ونحن نجد هذا التطور فى استخدام تقنيتى القناع والمرآة عند شعراء **الحساسية الجديدة** فى مصر ، ولاسيما فيما يتعلق بالنماذج الصوفية، فليجأون فى بعض الأحيان للمرآة. وإن كانت مرآة ذاتية غالباً ، ولاتبلغ حد التنوع الذى بلغته عند مبتدع هذا اللون وهو أدونيس، كما يندر أن يلجأوا للقناع ، وقد يرجع ذلك إلى أن قصيدة القناع بحاجة إلى «**عناية**» من الشعراء، تبلغ حد «**التخطيط**» للقصيدة، فهى ليست قصيدة أحادية الصوت ، بل قصيدة درامية، وإن كانت القشرة الدرامية فيها رقيقة غالباً . وإذا كان الشاعر الحداثى المعاصر لايحب ذلك القيد ، فلا شك أنه سينصرف عن هذا اللون إلى سواه ، ولكن هذا لايصدق على **عفيفي مطر** الذى يحب كثيراً أن يلزم نفسه فى شعره بما لايلزم. ولعل السبب الأهم الذى يجعل شاعر **الحساسية الجديدة** ينصرف عن استخدام تقنية القناع هو ذلك الازدواج والانقسام الذى يحدث للذات الشاعرة ، فإن الشاعر بذلك يلبس «**قناعا داخليا**» ولابد أنه بذلك لايكون بحاجة إلى قناع خارجى آخر يرتديه».

وقصيدة القناع الوحيدة التى وقعت لى ، وأحب أن أقف عندها هى قصيدة «**فريد أبو سعدة**» «**وردة للطواسين**»، وهى قصيدة جيدة ، ولكن صاحبها لم يستطع أن يفلت من أسر **البياتي وصلاح عبد الصبور**، ومازعمناه من الارتباط بأفكار «**ماسينيون**» عند كل منهما. وقصيدة وردة للطواسين ليست طويلة كقصيدة البياتى «**عذاب الحلاج**» ، بل هى أقرب إلى قصيدة «**مذكرات الصوفى بشر الحافى**» لصلاح عبد الصبور من حيث الطول، ولم يلجأ الشاعر لتقسيمها إلى مقاطع كما صنع سلفاه، ولكنه ترك فى بياض الصفحة مفاصل تدل على الانتقال ، ولم يجعل الشاعر لقصيدته خطاً نامياً ، أو بداية ووسط ونهاية، فالدم والتراب والموت ، والحلول والتعين ، كلها تتردد فى القصيدة ، أولها ووسطها وآخرها:

تتوامتُ والوطن الحُلم/ لكنَّ سيفاً/ تلبَّسهُ الوهمُ

ضيَّعَ ما كنزَ القلبُ/ حين رمى بيننا وردةً/ من تراب ودم(٧٠)

وفى القصيدة ، يمتاز القناع (الحلاج) بكل ما فى التصوف من أحوال ومقامات: الوحدة، الموت، الهم، التعين ، النبوة أو الولاية بالأحرى ، ودماء الشهداء ، والصدود (أو

الغربة) ، ولاينسى الشاعر جبل الجُلْجُلة (أو الصلب) والصعود (إلى السماء كما المسيح) والقناع (الحلاج) يتقدم نحو الموت مختاراً ، كما عند عبد الصبور (في المسرحية) والبياتي:

ترجَّلتُ وحدى

تقدَّمتُ للبحر(٧١)

كما تبهت القشرة الدرامية حتى تشف عما تحتها، فيظهر الأصل (الشاعر) قائلاً:

سأمةُ قلبى من الزّمنِ العربيَ الرَّديء

النبيُّ الذى كان

يمتلئُ الآنَ بالرّمل والنّمل ينبتُ في جلدِهِ الشّوك(٧٢)

وفى شعر أبى سعدة تلقانا مرايا صوفية أيضاً، منها مرآة تصلح لكل صوفى يقول بالحلول والاتحاد ، وهي أقرب إلى صورة الحلاج ، يقول:

كنتُ قبلاً / سواي

ثمَ حين قُتلتُ وصلّبت في النّخل/ صرتُ اناي

من فؤادي أتى/ من ذراعي أتى

مثلما شئتُ كانا هُما / وردتي / وعَصاي(٧٣)

هذه القصائد أو المقطوعات التي جعلها الشاعر تحت عنوان «فسيفساء» تشبه ماصنعه البياتى فى «بستان عائشة» ، ومافعله قبله أدونيس فى «المطابقات والأوائل»، فهي «لقطات» مركزة يعتمد الشاعر فيها على التقفية، وفى إحدى هذه اللقطات مرآة لصوفي يؤمن بالاتحاد :

أنا عصمةُ الله

لامترجى لى سوَاه

أنا بضعةٌ منه

ما أرتئيهِ / يَرَاه

صَفَوْتُ فاطلقني في العُصاهْ

أنا عبْده/ وعَصَاه(٧٤)

وفى إحدى هذه «**اللقطات**» **تقابلنا مرآة للإنسان الكامل**، الثوري، الذى يحمل شيئاً من صفات **الخضر** و«**علي بن أبي طالب**»:

أُنظري فيى دمي / هلْ تغيَّرَ/ وهلْ صار اخْضر

وهل يتحولُ شيئاً فشيئاً

إلى فرسٍ /تحملُ الأنبياء

وتفردُ اجنحةً من عقيق/يضيئُ السَّماء

وتصهلُ/ حتّى يرقَّ الأديمُ

وينشقُّ / عن مُدُنِ الفقراء[٧٥]

وفى ديوان **أبى سعدة الأول** «**السفر إلى منابت الأنهار**» كانت تلك المرايا صورة مما يقدمه أدونيس، **فالإنسان الكامل** فى إحداها، هو صورة من **مهيار**، **والخضر**، **والإمام المستور او علي بن أبي طالب** فهو:

مَنْ يقسمُ النّار اشْتعالاً/ وإضاءهْ

ويعجنُ الغُبارَ بالفُجَاءهْ

ويرتدى عينيهِ في التّتويجْ

إذْ يقتلُ الزّنيم بالدَّميمْ

ويدخلُ المدينةَ المُضَاءهْ

مُمتطياً سَحَابة البَرَاءَهْ[٧٦]

ويقدم **احمد الشهاوي** مرآة **لأبي يزيد البسطامي** بعنوان «حديث النور» يبدؤها الشاعر بذكر الفيض والنور ، ثم يذكر العشق، ثم الموت، الذى هو الحياة الحقة، ثم ينتقل إلى الحلول:

عَلوتُ فشفتُ

فقلتُ :

سبحانى يما أعظمَ شَانِى

مَثلي يدخلُ في مثلي

يقبسُ نوراً من نوريي

ويفكُّ الحرف المأسور

سبحانى ما أعظم شانِي(٧٧)

وكلمة «**سبحاني ما أعظم شاني**» من شطحات أبى يزيد القاتلة، كذلك القول برؤية النور مما يعد فى **أغلاط الصوفية** التي أنكرها عليهم السَّرَّاج فى كتابه «**اللُّمَع**» وبذلك تكون صورة أبى يزيد هنا صورة للإنسان المتأله، مأخوذة من كلامه بنصه أو بمعناه، ولم يبق للشاعر من إضافة سوى مالجأ إليه من ألوان اللعب اللغوى كالجناس والمقابلة مثل : فِضْتُ وفُضّتْ، فاضَتْ ومادَتْ ، ومُتّ وعشْتُ.

وليست كل المرايا التي يتأثر فيها شاعر **الحساسية الجديدة** في مصر بالتصوف ، من هذا اللون ، لكن هناك لون آخر، نرى فيه صورة **الإنسان الكامل** المنهزم الذى رأيناه عند **عفيفي مطر** فى «**احتفاليات المومياء المتوحشة**» ومثال ذلك مايقدمه «**عبد المقصود عبد الكريم**» فى «**الناحية الأخرى من القصيدة**» التى يهديها الشاعر لصديقه الشاعر **أحمد طه**، وفيها يتوجه بالخطاب إلى مخاطب يمكن تفسيره على أنه الشاعر نفسه، أو ذاته المنقسمة المزدوجة، أو إلى صديقه، يقول:

تذهبُ إلى فتاةٍ في أوَّلِ الحَيْض
تستريحُ لحظةً من أوجاعنا
تتزوَّجُ صُفصافةً ضالّةً في «الطّوَاسين»
أو جُمَيْزةً ضالّةً في «المواقف»
تهربُ من رائحة النُّهُودِ
تُدْمِنُ نكْهةَ الحُروفِ
تنامُ على ساعد المتصوِّفةِ الخارجينَ
تشاركُ جيشَ القَرامطِ
تعيشُ أوجاعنا كنبيلٍ منْ عُصور الكُتُبْ(٧٨)

ففى هذا المقطع نرى نموذجاً للشاعر الحداثى، المغترب، الضعيف ، المدَّعي للثورة ، فهو يحب أن يكون فى جيش القرامط الذى يقتل كل من يلقاه ، ويستحل الأموال والأعراض، بينما هو يقرأ كتاب **الحلاج** «**الطواسين**»، **وكتاب النِّفَّري** «**المواقف**»، ويتوهم أن هؤلاء المتصوفة هم الخارجون على الشرع والقانون ، وأنه باتباعهم يكون قد سلك

نفسه، فى عداد الغرباء والثوار المطرودين، من حظيرة الدين ؛ لأنهم شقوا عصا الطاعة واستحقوا القتل بقولهم فى الدين؛ بأقوال مبهمة مجسمة ومشبهة. ولكن الشاعر لايخلص لهذه الدعوى، إذ يخلطها بأمرين لايتفقان معها هما «رائحة النهود» و «نكهة الحروف» هنا لانتردد فى القول بأن «الهدف» قد التبس على الشاعر، ولانحب أن نزعم أن هذا الإعلاء **للقرامطة** وللمتصوفة الخارجين من أثر **ادونيس**، فالشاعر هنا متلبس بحالة مكتملة، حالة الضعف المودى بصاحبه نحو هاوية لايريدها لنفسه ، وهو يقاوم، وكلما عَنّ له الهرب أفاق، وكلما أمسك سيفه لم يستطع رفعه ؛ لذلك بقى فى الخطر دائماً ، يتهاوى ثم ينهض، و هذا هو معنى الانقسام، الذى صارت فيه رائحة النهود ، ونكهة الحروف متجاورتين.

• • •

لقد لمسنا موضوع « **التناص** » لمساً خفيفاً فيما سبق ، ولكننا يجب أن نتوقف عنده هنا وقفة أطول؛ لأن «**التناص الصوفي**» يمثل بُعداً من أهم أبعاد الأثر الصوفي عند شعراء **الحساسية الجديدة** فى مصر ، ويتخذ التناصّ الصوفي أشكالاً متعددة، ومستويات متباينة ، بدءاً من **التضمين والاقتباس**، لأبيات أو جمل من تراث الصوفية الشعرى والنثرى ، إلى مستوى خفى باطنى يتماهى فيه النص الصوفي القديم في النص الحداثي.

والحق أن هدف الشاعر الحداثى من تعامله مع النصوص القديمة ليس دائماً هدفاً إيجابياً ، بل هو يعمد إلى هذا التداخل والامتصاص ليحقق بعض ماتهدف إليه الحداثة من هدم ومغايرة، تقول **جوليا كرستيفا «كان أسلوب الحوار بين النصوص .. ظاهرة معتادة على طول التاريخ الأدبى، أما بالنسبة للنصوص الشعرية الحداثية فإننا نستطيع القول بدون مبالغة ، بأنه قانون جوهرى، إذ هى نصوص تتم صناعتها عبر امتصاص وفى نفس الآن عبر هدم النصوص الأخرى للفضاء المتداخل نصياً»**(٧٩).

والتناص بأنواعه (**تضمين - اقتباس- محاكاة ساخرة/ موازية**) وبأهدافه المتباينة (فقد يصبح التشويش هدفاً للتناص) يمثل ضرورة من ضرورات الحداثة(٨٠) . كما يرى كل من **محمد مفتاح** ، **كمال أبو ديب، صلاح فضل** ، وهو قانون جوهرى كما ذكرت **جوليا كرستيفا**. كما يرى منظرو مابعد الحداثة فى الثقافة الغربية المعاصرة، أن التناص يمثل نمطاً أساسياً فى هذه الثقافة ، سواء ماكان منه **مقابسة أو معارضة Pastich ، أم محاكاة ساخرة Parody**(٨١).

التضمين والاقتباس[٨٢]، هما أكثر أنواع التناص وروداً فى الشعر الحداثى، وهذا اللون هو أكثر الأنواع غواية ، وقد يضع الشاعر النص القديم فى بداية الديوان، أو على رأس القصيدة، وقد يلجأ إلى لون من «حسن التخلص» ليذكر بضعة أبيات فى سياق قصيدته، أو نصاً نثرياً للنفري أو سواه من الصوفية القدماء، كما يقتبس الشاعر كثيراً من عبارات وألفاظ الصوفية ليجعلها عنواناً على عمله.

ومن أمثله التناص الذى يعتمد على تضمين النصوص الصوفية، ماصنعه «**حلمي سالم**» فى ديوانه «**البائيَّةُ والحائيّ**» حيث ضمن ثلاثة نصوص للحلاج والنفري، وابن الفارض، ففى قصيدته «**الشخصان الفرحان**» يضمن قول الحلاج:

يا نَسِيمَ الرُّوحِ قُولِي للرَّشَا لَمْ يَزِدْنِي الوِرْدُ إلا عَطَشَــا

لي حَبِيبٌ حُبُّهُ وَسْطَ الحَشَا إنْ يَشَأْ يَمْشِي على خَدِّي مَشَى

رُوحُـهُ رُوحِـي ورُوحِي روحُـهُ إنْ شَـاءَ شِئْتُ وإنْ شِئْتُ يَشَـا[٨٣]

وقد مهد الشاعر لهذا التضمين بالحديث عن «**الرجل الرمزى**» الذى هو فى منتصف القصيدة **الحلاج** وفى نهايتها **النفري**، الذى يقتبس منه الشاعر قوله «**إفرح فاءنى لا أحب إلا الفرحان**»[٨٤] فيصبح عند الشاعر:

إلْتفتَ إليَّ وقال افْرحْ إنّي لاأحبُ إلا الفرحان[٨٥]

فالرجل الرمزى (النِّفَّري) يأخذ الشاعر إلى دُغْل ، فيصبح فى حال أشبه **بالسُكر والفناء** ، حيث سار بلا ساقين، **والتناص هنا مع النفّري** يبدأ من العنوان ، الذى نسب إلى الشاعر وصاحبته «**الفرح**»، لكن السياق الذى وردت فيه النصوص التى يتناص فيها الشاعر مع **الحلاج** ومع **النفري** ، سياق مغاير لسياق الأبيات، والعبارات المقتبسة، فالسياق الصوفى سياق رمزى روحى ، وسياق الشاعر الحداثى سياق حسى ، يبلغ أحياناً حد الشبقية. كذلك يلجأ الشاعر إلى نص النفرى «**موقف بحر**»[٨٦] فينقله بتمامه فى نهاية القصيدة، وهولون من التناص، أبسط مايميزه أنه يلجأ إلى التشويش، بل يهدف إليه عامداً ، فنص النفرى «موقف بحر» يبلغ من الرمزية الصوفية غايتها، إذ يقف العبد (النفرى) فى حضرة الحق، ويتلقى منه خطاباً مباشراً ، يأمره فيه بالانفصال عن السوى (الكون كله) لأجل الاتصال بالواحد ، وهذا اللون من التناص، لانجده كثيراً عند **عبد الصبور والبياتى**، ونجده عند **ادونيس** على نحو مختلف ، يتماهى فيه النص القديم فى النص الحديث.

وفى قصيدة «رجل حاضر وامرأة محتضرة» من نفس الديوان، يضمن الشاعر من قصيدة **ابن الفارض** الشهيرة:

تِهْ دَلالاً فأنتَ أَهْــلٌ لِذَاكا وتَحكَّمْ فالحُسْنُ قد أَعطَاكا(٨٧)

فيختار الأبيات ١ ، ٨ ، ١٠ ، ٣٦ ، ٣٩ ، وهو مقطع غزلى ، منه البيت الشهير:

يُحشَرُ العاشِقُونَ تحتَ لِوائي وجميـعُ المِلاحِ تحـتَ لِوَاكَا

الذى به سمى ابن الفارض **سلطان العاشقين**، وقد استغل الشاعر قدرة هذا الشعر على حمل المعنى القريب ، معنى الحب الإنسانى ، مع معنى الحب الإلهى ، وله حق فى ذلك ولاشك ، ولكن يبقى أن التناص هنا ليس بريئاً، فى اختيار هذه الأبيات من تراث العشق الإلهى ، فى هذا السياق المغاير بالمرة ، وقد يكون التشويش مما يهدف إليه الشاعر أيضاً ، وقد يكون التضاد والهدم هدفاً من أهداف الشاعر، ففى حين يتحدث ابن الفارض عن الرق والعبودية ، وعن السيادة والتحكم، وعن السلطنة والخضوع، أى عن عاشق متسلط مسيطر ، ومعشوق مستسلم متبتل، فإن الشاعر الحداثى ، لايرى فى العشق هذا الرأى البتة، فهو عاشق، معشوقته «الأسى مشوارها اليومى»، كما أن العاشق نفسه «عازف كسر الربابة كى يسير على الشرايين»، وبين العاشقين «انسجام بالتنافر والتذاذ بالشروخ » و الانكسار والتنافر والشروخ مذكورة مع النبوة أيضاً، فهذه هى حياة العاشق العصرى ، الذى يمارس العشق باعتباره طقساً يومياً، يشبه الجلوس على المقاهى والحانات، وركوب الأتوبيس والتسكع فى الشوارع ، (وكل ذلك مذكور فى القصيدة) ، ولقد سبق أن عبر **صلاح عبد الصبور** عن كل ذلك باسم السأم ، لكن السأم عند **شاعر الحساسية الجديدة**، قد يكون هو والنبوة سواء ، هل لأن مفهوم السأم اختلف؟ أو أن مفهوم النبوة انتفى، أم لأن مفهوم القصيدة أصبح يسلك طريق **أدونيس**، ويتنكب طريق **صلاح عبد الصبور**؟ ربما لكل تلك الأسباب. والخلاصة أنه فى حين كان الصوفية يستعينون بالشعر العربى الغزلى والخمرى للتعبير عن حبهم الإلهى وحالات السكر والفناء الصوفي، فإن شاعر الحساسية الجديدة يستخدم نصوص الشعر الصوفى للتعبير عن الشبقى واليومى المستهلك.

أما الشاعر «**فريد أبو سعدة**» فينجح فى إبداع قصيدة بعنوان «**غزلان الضوء**» يصف فيها «**سجادة**» ، والشاعر باعتباره فناناً تشكيلياً- إذ تخصص في دراسة الفنون- له قدرة عالية على رصد «**الحركة**» ، والمشهد الذى تحويه السجادة ويصوره لنا الشاعر فى قصيدته حياً نابضاً ، أساسه سرب غزلان، ومايهمنا منها المقطع الذى يعول فيه

على «التضمين» من شعر ابن الفارض حيث يقول الشاعر:

الغزلانُ اقتحمتْ أوراقَ الكتُبِ
وراحتْ تمضغُ في بطءٍ كلماتِ العشق،
تجرُّ ابنَ الفارضِ من تكّتِهِ
يصرخُ مبتهلاً كُفّي

« ما بينَ معتركِ الأحْدَاقِ والمُهَجِ
أنا القَتيلُ بلا إثمٍ ولا حَرَجِ»[٨٨]

هنا تتداخل المحاكاة الساخرة Parody مع المقابسة أو المعارضة أي المحاكاة غير الساخرة Pastich ، ولايخفى ماتمثله الغزلان من رمزية صوفية ، ونجدها عن ابن عربي فى ترجمان الأشواق واضحة ، حيث يمثل «مرعى الغزلان» مكاناً يعدل الدير والمسجد، ولكن ذكر الغزلان فى قصيدة ابن الفارض هو الأدعى لاستحضار صورة الغزلان فى مرعاها ، حيث يقول واصفاً محبوبه:

تَرَاهُ إنْ غــابَ عنّي كلُّ جــارحةٍ	في كُــلِّ معـــنىً رائــقٍ بَهِــجِ
في نغمةِ العُودِ والنّاي الرّخيمِ إذا	تألّفا بين ألحـــــانٍ من الهَزَجِ
وفي مَسَارِحِ غِزْلانِ الخَمَــائلِ في	بَرْدِ الأَصَائلِ، والأَصْبَاحِ في البَلَجِ[٨٩]

هنا تبدو براعة الشاعر فى استحضار المعنى الذى يرمى إليه ابن الفارض، معنى الوحدة الوجودية ، التى تجعله يرى محبوبه، مثل ابن عربي ، فى كل معنى لطيف، فيراه فى نغمة العود، والناى، كما يراه فى مسارح غزلان الخمائل، وهنا ينتقل الشاعر (أبو سعدة) من المقابسة إلى «الباروديا» حيث عادت «الغزلان» إلى طبيعتها المرحة بل الشيطانية فأخذت تمضغ كلمات العشق المنقوشة على أوراق الكتب، ثم التفتت إلى سلطان العاشقين، تأبى إلا العبث به ، وكأنما أخذته على غرة ، فإذا هى تمسك «تكته»، تكاد تفكها ، بل هى فكتها ، ووضعت «الشيخ» فى مأزق ، فإذا هو يصرخ مبتهلاً طالباً من الغزلان أن تكف عن العبث به ، لكن الشيخ حينما يناشد الغزلان أن تكف عن العبث بتكته ، ينشد:

ما بينَ مُعتَرَكِ الأحْدَاقِ والمُهجِ ... الخ

فكأنه لايدعو الغزلان للكف عن معابثته ، بل هو نفسه يعابثها، فما من أحداق أدعى لإثارة لواعج العشق أكثر مما تستدعى عيون الغزلان (الأحداق) نفسها، فهى

المثال المرتجى ، وحينما يقول الشيخ مخاطباً الغزلان: أنا القتيل بلا إثم ولاحرج ، فقد دخل فى حال الوجد ، وأصبح لايفرق بين يده ورجله ، ولايعرف أرضاً من سماء، فحينئذ:

تَمتلىءُ الغرفةُ بالكائنةِ وبالكائنِ

بالنَّاسخِ والمنسُوخ ،

القاتلِ والمقتولِ

فضاءٌ تسبْحُ فيه زخارفُ كالمنشورِ

تَقِبُ وتَغطسُ في الضَّوْءِ المنخُولِ(٩٠)

المشهد هنا لايذكرنا بالمقابلات اللفظية التى هى سمة من سمات شعر ابن الفارض فحسب، بل بما يروى عنه من حالات كان يتواجد فيها ، حتى يرقص ويغيب عن الوعى متأثراً بما يسمع طرباً وسكراً بخمر الحب ، وغياباً فى حضرة المعشوق ، وهكذا يؤدى التناص فى مثل هذا الموضع دوره كأكمل مايكون.

ويمثل التداخل النصى عند شعراء الحساسية الجديدة مع نصوص «النفري» في «المواقف والمخاطبات»، ظاهرة ملحوظة في شعرهم، ولاشك أن تأثير أدونيس فى هذه النقطة مما لا يستطيع إنكاره أحد ، ولكنى لاحظت أن الموجة الثانية من شعراء الحساسية الجديدة أصبحوا يتأثرون خطوات الجيل السابق لهم، وربما لم يعد الاتصال بينهم وبين أدونيس مباشراً ، لكنه قائم وقوى عند «محمد آدم» منهم خاصة.

فى قصيدة «أحمد طه» ذات المقاطع «ثنائية» يمثل نص النفري بما يحمل من رمزية، ومقدرة لغوية، وفكر صوفى معبر عن الوجد والفناء، صوتاً موازياً ومتقاطعا مع صوت الشاعر ، وهو يتوازى معه من حيث المضمون والموقف، أما تداخله معه نصياً فهو يتقاطع معه لأنه يدخل فى نسيج النص الجديد ، سواء بالمحاكاة الموازية أو التضمين.

فى المقطع الأول بعنوان «واحد» يتحدث الشاعر عن الانفراد، والاغتراب، فيعلن الخصام مع السموات حاملاً زاده، وموصداً أبواب القلب ، ويعلن الخصام مع العالم كذلك، يقول الشاعر :

أناولُ نفسي الخميرَ وخبزَ المواجيدِ، فاليومَ اتممتُ لي مَيْتتي،

اختزنتُ حروفي

« جيمي جَحيمٌ وجيمكو جنةٌ»

وأنا واحدٌ في الجحيمِ

أُسبِّحني واقدّسُني(٩١)

ويمكن اعتبار هذا اللون من التناص «عقدا» كما يسميه الخطيب القزويني(٩٢)، حيث يعتمد الشاعر على عبارة النفرى «الحرف يسرى حيث القصد، جيم جنة، جيم جحيم»(٩٣).

وفي قول الشاعر فى «موقف الموت» من نفس القصيدة:

واجعلُ من غيبتى آخرَ العهْدِ بي،

وافارقُ اسْمي،

فقد اعتمد على عبارة النفرى «إن لم ترني فلا تفارق اسمي»(٩٤) وكذلك يتناص تناصاً ضدياً فى قوله :

فبشّرْ جُموعَ السِّوَى بمجيئكَ، واملأ جوانحهم فَرَحاً، إنَّهم ضُعفاء

مع عبارات كثيرة للنفرى مثل قوله «وقال لي أخل بيتك من السوي»(٩٥) وقوله « وقال لى إذا رأيتني فى بيتكَ فلا ضحكَ ولابكاء، وإذا رأيتنى والسِّوى فبكاءٌ ، وإذا خرج السِّوى فضحكٌ ونَعماء»(٩٦).

وهكذا يعتمد الشاعر نص النفرى مختزناً للذاكرة تجتره ، لاليعبر عما يحسه الشاعر ويريد قوله ، بل ليتقاطع معه، ويحاكيه أسلوبياً فى نفس الوقت. وهذه من خصائص «التناص الصوفى» عند شعراء الحساسية الجديدة التى يختلفون فى التوفيق فيها كل بحسب مقدرته وأسلوبه، ويبقى ادونيس وحده ، رائداً، وصاحب المقدرة العالية والنموذج الأعلى لهم فى تمثله لنصوص النفرى تمثلاً كبيراً ، كأنما صار «ذئباً» قد ملأ جوفه بكل ماتركه النفرى من «خراف» أعنى أنه قد هضم ذلك كله هضماً حسناً.

ومثلما صنع «أحمد طه» فى قصيدته ، اعتمد الشاعر «عبد المقصود عبد الكريم» فى ديوانه، نص النفرى أيضا، فادخله فى نسيج عمله سواء باعتماد صيغة المخاطبات فى بعض المواضع مثل قوله:

يا «عبدُ» فى الموتِ ترتاحُ ، يأكلُ جثّتكَ القبرُ

ما الفرقُ إنْ أكلتكَ الحبيبةُ أو أكلتكَ الثَّعابين؟

يا «عبدُ» لاتبتئسْ

خذلتكَ القبيلةُ أو رَفستْكَ الحمَارة[٩٧]

فهنا تبدو «الباروديا» واضحة جلية بين قول الشاعر «لاتبتئس ، خذلتك القبيلة أو رفستك الحمارة وقول النِّفّري «يا عبد فرحُكَ بما آتيتكَ أوْلى من حزنِكَ على ما لَمْ أوتكَ»[٩٨].

وأما قول الشاعر :

لكل شيءٍ قلب وقلبُ الرئَةِ السُّلّ

الرئةُ تنقلبُ وقلبُ الرئة لاينقلب[٩٩]

فهو يقتبس قول النفرى « يا عبدُ لكل شيءٍ قلب ، وقلبُ القلب همُّهُ المحزون، يا عبدُ القلبُ ينقلب، قلبُ القلبِ لاينقلب»[١٠٠]. وهنا تقوم المحاكاة بإزاحة المعنى من سياقه الروحى إلى سياق مغاير، لكنه لايتضاد مع النص الأصلى بل يتوازى معه ، فالحزن والمرارة والمرض كلها ابتلاءات، إذا كان النفرى يدفعها بعيداً ، ويجعلها دليل صحة ، فإن شاعرنا (وهو طبيب) لايجد علاجاً «للمرض» بل يتسلى بالسخرية ، لعله ينسى أو يسلو:

افترِشُوا القلبَ كُلوا واشْربوا هنيئاً

في هواكم يُمسخ السُّلّ ذُبابه[١٠١]

كذلك يتحول المعنى من سياقه فى قول الشاعر:

مثلي تعشقينه

« غششتُكِ إذْ دللتكِ على سوَاي» [١٠٢]

إلى سياق مغاير لما عند النفري[١٠٣]

وإذا كان «عبد المقصود عبد الكريم» قد اتخذ صيغة «المخاطبات» ياعبد، ليوجه الخطاب إلى كل عبد ممن يقصدهم بشعره أو ليجرد من نفسه شخصاً يخاطبه ، فإن «حسن طلب» قد جعل من المواقف عنواناً على بعض أعماله فسماه «من مواقف ابى على: موقف سر من رأى» وهو يقف أمام السوسن يتخاطبان بقال ، وقلت ، والسوسن هو الشعر ، وكالعادة يشغله اللعب ، وإن قصد سواه ، وعلى كل حال فاتخاذ صيغة أو شكل Form المخاطبة ، لم يفده كثيراً»[١٠٤].

أمـــا «مـحـمـد آدم» ، فقد علا صوت النص الغائب على صوت الحاضر عنده، ولاسيما صوت كل من أدونيس و**محمد عفيفى مطر** ، ففى قصيدته «**الخصراء احيانا تسمى الوردة**»(١٠٥) لانجد سوى قصيدة **محمد عفيفى مطر** «**قـراءة**» متناثرة على الصفحات و وقد جعل الشاعر من «**الوقـــفــة**» عنواناً على بعض المقاطع لمجرد «التحسين».

ولم يستطيع «**أحمد الشهاوي**» أن يعبر إلى شئ مما حواه «**ترجمان الأشواق**» أبعد من اسم «**النظام**» محبوبة ابن عربي ، إذ يقول:

سَيِّدي

خُصَّنِي بـ «النِّظام»

وخُصَّ حَبيبى بمَنْ هو أعْرف(١٠٦)

وتستفيد إيمان مرسال من أسلوب المقابلة عند النفري فى مثل قولها:

وأوغلُ فى البَوح أعلن انّي

ابدّلُ راسى كثوبي

وانّي تبدّلْتُ عنّي

فلا أنتَ مِنّي

ولا الكَوْنُ مِنّي(١٠٧)

ولشعراء الفرس المتصوفين نصيب أيضاً فى التناص الصوفى عند شاعر الحساسية الجديدة فى مصر ، ففى« قصيدة «**النهارات**» «**لوليد منير**» يتم توظيف التناص الصوفى على خير وجه ، حيث يقول:

نَهَارٌ فيه مشغولٌ انا بالطّير

عَلّمنا «فريدُ الدّين» أنّ على لسان الطّير تكتشفُ الطّبيعة شكلَ حِكْمتها

وانّ الطّير في لُغةِ الهَوَى لُغَةٌ

أرى قلبى كما لو كان مأوى الطّير قلبي

أوْ أرى نفسي كأنّي الطّيرُ والمأوى معاً(١٠٨)

لقد كان **فريد الدين العطار** يرى **العشق هو القوة العظمى التى تحكم العالم** ، يراه أقوى من الإيمان والكفر معاً ، والطيور فى عمله «**منطق الطير**» رمز للسالكين فى

الطريق ، وفى نهاية رحلتها نحو السِّيمُرْغ (=الحق) تكتشف الطيور أن ماجهدوا للوصول إليه كامن فى نفوسهم، وهكذا جعل الشاعر هنا من تلك الحقيقة ، حقيقة الفناء فى العشق، مثلاً له، والمعروف أن العشق عند العطار نوعان: عشق الصورة وعشق المعرفة ، فعشق الصورة زائل؛ لأنه يتعلق بالماديات، أما عشق المعرفة فهو عشق الله الواحد الدائم الذى لايزول، وقد استبدل الشاعر هنا عشق الحرية بعشق المعرفة، وهو استبدال جيد ، لم يبع فيه الشاعر عظيماً بحقير أو زائلاً بباق، فالحرية فى ذاتها وفى معناها الأصيل العالى تمثل انعتاقاً من المادية ، ومن الحسى إلى ماهو حق وخير وجمال، وذلك هو عين ما يبحث عنه الشاعر هنا:

الطَّيرُ من أسمائهِ الحُسنى :

الخفيفُ السَّابحُ المسترسلُ المتناغِمُ العَالي

أُنادي الطَّيرَ ياحُرِّيتي فيقولُ لِي : طُوبَى

أُنادي الطَّيرَ ياكينُونَتي فيقولُ لِي طُوبَى

أُنادي الطَّيرَ، يا طيرُ ابتعدْ بِي عن تفاهاتي وعن سِجْني

وعن عَطَبِ الفؤاد أنا هنا رهن الضَّرورةِ

والرِّهانُ على هناكَ على الأعالي

والرِّهانُ على الهَوَى الباقي على حُرِّيَتي يا طَيْر(١٠٩)

فالشاعر هنا يبحث عن الانعتاق من سجن الضرورة ، ومعناها كل مايتعلق به جموع الغافلين (الأوغاد) وفى نفس الآن هو يبحث عما يشغله، في داخل نفسه أيضاً ، فى الكينونة ، فإذا كان الشاعر يطلب الأعالى ، ويشكو عطب الفؤاد، فذلك أنه يعلم أن الأعالى لاتنال بسيف ورمح ولاتطوى من أجلها الفيافى والجبال وتركب البحار (ولاسيما فى هذا الزمن الذى فيه تستطيع امرأة أن تضغط زراً فيقذف حمماً من الجحيم تقتل الآلاف) بل السفر الروحى ، والبحث عن (الكنز) الداخلى هو المجهود الذى يناط بالشاعر بذله للوصول إلى الحرية والإنعتاق من سجن التفاهات والضرورة إلى أفق الحرية ، والتي هي صِنْو الهوى (العشق) الذى يرمز الطير للسلوك في طريقه.

• • •

هوامش الفصل التاسع

(١) حلمى سالم : شعراء السبعينيات فى مصر، المرجع الاجتماعي والثقافي، مجلة الشعر، عدد ٥٦، القاهرة ١٩٨٩م ، ص٢٤.

(٢) د. صبري حافظ : تحولات الشعر والواقع في السبعينات ، مجلة ألف ، عدد ١١ الجامعة الأمريكية ، القاهرة ١٩٩١م ، ص٢٥.

(٣) راجع كتاب جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث ص٢٦٥ حيث يقول صلاح عبد الصبورر «هناك حساسية جديدة ولدت فى أواخر السبعينيات وأوائل الثمانينيات == ولم يعبر عنها ، وأرجو أن أستطيع التعبير عنها ، هذه الحساسية الجديدة فى مجتمعنا العربى نلمسها فى حالة «كراهية الذات» التى تتملكنا ، بعد أن تعدينا مرحلة «نقد الذات» فى الستينيات ، وهى ماعبرت عنه فى شعرى ومسرحى.

(٤) إدوار الخراط: لمحات عن شعر الحساسية الجديدة فى مصر ، أسسه النظرية وإنجازاته الشعرية ، مجلة الشعر عدد ٥٦ ، القاهرة ، ١٩٨٩ م ، ص٦.

(٥) مارشال بيرمان: الحداثة أمس ، واليوم ، وغداً ، ترجمة د. جابر عصفور ، مجلة إبداع، عدد أبريل ، ١٩٩٢م ، ص٢٨.

(٦) د. كمال أبو ديب : اللغة مكوناً من مكونات الوعى الحداثى (لغة النص ورؤياه)، مجلة نزوى ، العدد الأول ، مسقط ١٩٩٤م ، ص٢٢.

(٧) عدد «إضاءة ٧٧» الثانى ، ديسمبر ١٩٧٧م، نقلاً عن إدوار الخراط، مجلة الشعر ص١٤ (مرجع مذكور).

(٨) ندوة «شعراء السبعينيات فى مصر» مجلة الكرمل عدد ١٤ ، قبرص ١٩٨٤م ، ص٣١٠.

(٩) أبو حيان التوحيدى : الإشارات الإلهية ، تحقيق د. عبد الرحمن بدوي، دار القلم، بيروت، ط١، ١٩٨١م ، ص١٧٧-١٧٨.

(١٠) نفسه ص ٣٨٦.

(١١) المواقف والمخاطبات ص ٢٢١.

(١٢) نفسه ص ٢٣٨-٢٣٩.

(١٣) أدونيس : الأعمال الكاملة جـ١، ص٥٧٢.

(١٤) أدونيس : الأعمال الكاملة جـ١، ص٥٧٧ -٥٧٨.

(١٥) حسن طلب: علم السندس، مجلة الشعر العدد ٦٤ ، القاهرة أكتوبر ١٩٩١، ص٣٩-٤٠.

(١٦) حسن طلب : أزل النار فى أبد النور ، دار النديم، القاهرة ، ١٩٨٨م، ص٧٨.

(١٧) حسن طلب : آية جيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٢م ، ص٥.

(١٨) آية جيم ص٢٧.

(١٩) د. سيزا قاسم دراز: آية جيم ، مجلة ألف عدد ١١، ص١١٩.

(٢٠) د. نصر حامد أبو زيد : العلامات فى التراث ، دراسة استكشافية، ضمن كتاب أنظمة العلامات فى اللغة والأدب والثقافة ، مدخل إلى السيميوطيقا ، إشراف سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار الياس العصرية، القاهرة ١٩٨٦م، ص٩٨.

(٢١) ابن عربي: الفتوحات المكية، السفر الأول (ط عثمان يحيى) ، القاهرة ١٩٨٥م ، ص٣٠٤-٣٠٥.

(٢٢) د. نصر أبو زيد : المرجع السابق ص٩٩.

(٢٣) المواقف والمخاطبات : ص٢٣١.

(٢٤) السابق ص ١٨٠ .

(٢٥) نفسه ص ١٨٠.

(٢٦) آية جيم ص ٩٧.

(٢٧) حلمى سالم : الباثية والحائى، كتاب الغد ، القاهرة د. ت، ويرجح أنه صادر فى سنة ١٩٩٠م.

(٢٨) حلمى سالم : الباثية والحائى ص٨٠-٨١.

(٢٩) الباثية والحائى ص١٢٣-١٢٤

(٣٠) نفسه ص١١٤.

(٣١) حلمى سالم: المستوصف: ، إبداع عدد أكتوبر، القاهرة ١٩٩١م ، ص٣٨ -٣٩.

(٣٢) محمود نسيم : عرس الرماد ، كتاب الغد، القاهرة ١٩٨٩م، ص٤٧ .

(٣٣) راجع د. مصطفى ناصف: صحراء الورد، حول مأزق الحرية فى الشعر المعاصر، إبداع عدد يناير ١٩٩٤م ، ص٩٩.

(٣٤) فريد أبو سعدة : الغزالة تقفز فى النار ، كتاب الغد ، القاهرة ١٩٩٠م، ص٤١.

(٣٥) جمال القصاص: شمس الرخام ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٩١م ، ص٨.

(٣٦) د. مصطفى ناصف: صحراء الورد.. ص٨٦.

(٣٧) ابن خلدون : المقدمة ص٤٧٢ ، يقول ابن خلدون مفرقاً بين السحر والتصوف : « وقد يوجد لبعض المتصوفة وأصحاب الكرامات تأثير أيضاً فى أحوال العالم ، وليس معدوداً من جنس السحر ، وإنما هو بالإمداد الإلهى؛ لأن طريقتهم ونحلتهم من آثار النبوة وتوابعها».

(٣٨) راجع: رومان ياكبسون ، قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولى ومبارك حنوز، دار توبقال ، الدار البيضاء ١٩٨٨م ، ص١١.

(٣٩) راجع : د. محمود رجب : الاغتراب ، جـ١ ، منشأة المعارف ، الاسكندرية ، ١٩٧٨م، ص٢٢.

(٤٠) نقلا عن د. محمد مصطفى : دراسات عن الجنيد البغدادى (٢) المقامات والأحوال، دار الطباعة المحمدية ، القاهرة ١٩٨٨ م ، ص٢٠٧.

(٤١) أبو حيان التوحيدى: الإشارات الإلهية ص٢٠٣.

(٤٢) د. جابر عصفور : واحد من شعراء السبعينيات ، مجلة إبداع ، عدد مايو ١٩٩١م، ص٥٤ ، وراجع أيضاً : إدوار الخراط : على سبيل التقديم ، الكرمل عدد ١٤ ، قبرص ١٩٨٤م ، ص٧.

(٤٣) محمد صالح: خط الزوال ، دار سعاد الصباح ، القاهرة - الكويت ١٩٩٢م، ص١٠٣.

(٤٤) محمد سليمان : سليمان الملك ، أصوات أدبية (١٠) ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٠م ، ص٢١.

(٤٥) المصدر السابق ص ٢٦.

(٤٦) نفس المصدر ص٥٩.

(٤٧) فريد أبو سعدة : الغزالة تقفز فى النار ص ٩ .

(٤٨) د. جابر عصفور : المرجع السابق ص٥٤.

(٤٩) جمال القصاص : البحيرة تصفو لطائرها ، مجلة الشعر ، عدد ٥٨ ، القاهرة، أبريل ١٩٩٠م، ص١٩.

(٥٠) عبد المقصود عبد الكريم : أزدحم بالممالك ٨٨ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٢م ، ص١٤٦.

(٥١) السابق ص١٤٧.

(٥٢) أبو حيان التوحيدى : الإشارات الإلهية ص٩٠.

(٥٣) تقديم الدكتور عبد الرحمن بدوى للإشارات الإلهية ص١٤.

(٥٤) السابق ص١١٤.

(٥٥) السابق ص ١١٣.

(٥٦) القشيرى : الرسالة جـ١ ، ص٣٦٩.

(٥٧) حلمى سالم : الباثية والحائى ص ٨٥ - ٨٦.

(٥٨) جمال القصاص: شمس الرخام ص٥٩.

(٥٩) القشيرى : الرسالة جـ١ ، ص٣٧٠.

(٦٠) نقلاً عن د. محمد مصطفى ص٢٠٧.

(٦١) أحمد الشهاوى : الأحاديث ، السفر الأول ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩١م ، ص١٥٠.

(٦٢) عبد المقصود عبد الكريم : أزدحم بالممالك ص ١٤٤.

(٦٣) نفس المصدر ص١٦٠.

(٦٤) نفس المصدر ص ١٦٣.

(٦٥) المصدر السابق ص١٤٧.

(٦٦) المواقف والمخاطبات ص٧٠.

(٦٧) وليد منير : قصائد للبعيد البعيد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٨م، ص٤٥-٤٧.

(٦٨) المصدر السابق : ص٦٨ .

(٦٩) عبد المقصود عبد الكريم: أزدحم بالممالك ٨٨، ص١٦٦

(٧٠) فريدة أبو سعدة : وردة للطواسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٨م ، ص١٦، ١٧.

(٧١) نفس المصدر ص١٦.

(٧٢) السابق ص١٨-١٩.

(٧٣) فريد أبو سعدة : الغزالة تقفز فى النار ص٢٢ - ٢٣.

(٧٤) المصدر السابق ص١٤-١٥.

(٧٥) نفسه ص٢٩.

(٧٦) السفر إلى منابت الأنهار، مطبوعات الرافعى، طنطا ١٩٨٥م، ص٥٢.

(٧٧) أحمد الشهاوى : الأحاديث (١) ص٤٩ -٥٠.
(٧٨) أزدحم بالممالك ص٨٥-٨٦.
(٧٩) جوليا كرستيفا: علم النص ، ترجمة فريد الزاهى ، دار تويقال، الدار البيضاء ، ط١، ١٩٩١م ، ص٧٩.
(٨٠) راجع حول التناص كل من : د. محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعرى ، د. كمال أبو ديب (الحداثة السلطة النص: فى مجلة فصول) ود. صلاح فضل: بلاغة الخطاب وعلم النص، الكويت ، عالم المعرفة ، (١٦٤) ١٩٩٢م.
(٨١) راجع : مدخل إلى مابعد الحداثة ، إعداد وترجمة أحمد حسان، الهيئة العامة لقصورالثقافة (كتابات نقدية ٢٦) القاهرة ١٩٩٤م، ص١٩ وما بعدها .
(٨٢) يعرف الخطيب القزوينى الاقتباس بقوله « هو أن يضمن الكلام شيئاً من القرآن أو الحديث لا على أنه منه كقول الحريرى .. فلم يكن إلا كلمح البصر، أو هو أقرب ، حتى أنشد فأغرب» ص٥٧٥، وأما التضمين فهو أن يضمن الشعر شيئاً من شعر الغير مع التنبيه عليه ص٥٨٠-٥٨١، راجع : الإيضاح فى علوم البلاغة ، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجى ، ط٥ ، دار الكتاب اللبنانى ، بيروت ١٩٧٥م.
(٨٣) البائية والحائى ص٣٢، والنص فى ديوان الحلاج ص٤١ ، وكلمة الروح فى البيت الأول هى الريح فى الديوان ، وكذلك إن شاء شئت فى البيت الثالث، رواية الديوان إن يشأ شئت.
(٨٤) المواقف والمخاطبات ص١٣٧.
(٨٥) البائية والحائى ص٣٧.
(٨٦) المواقف والمخاطبات ص١٣٣ ، والبائية والحائى ص٣٩ -٤٠.
(٨٧) راجع ديوان ابن الفارض ص٢٠٢ وما بعدها ، والبائية والحائى ص٧٥ -٧٦.
(٨٨) فريدة أبو سعدة : الغزالة تقفز فى النار ص٩٣ -٩٤ ، وديوان ابن الفارض ص١٩٣.
(٨٩) ديوان ابن الفارض ص١٩٥.
(٩٠) الغزالة تقفز فى النار ص ٩٤.
(٩١) أحمد طه : قصيدة : ثنائية ، مجلة الكرمل عدد١٤ ، قبرص ١٩٨٤ ، ص٣١٦.
(٩٢) «العقد هو أن ينظم نثر لا على طريق الاقتباس ومنه القرآن والحديث وكلام البلغاء» ، الإيضاح ص ٥٨٤.
(٩٣) المواقف والمخاطبات ص١٨٣.
(٩٤) المواقف والمخاطبات ص١٠٩.
(٩٥) نفسه ص١٠٤ .
(٩٦) نفسه ص ١٠٥.
(٩٧) أزدحم بالممالك ص٣٩.
(٩٨) النفرى : نفسه ص٢٤٤.
(٩٩) أزدحم بالممالك ص١٤٠.
(١٠٠) النفرى : نفسه ص ٢١٧.

(١٠١) أزدحم بالممالك ص١٤١.
(١٠٢) أزدحم بالممالك ص١٤٩-١٥٠.
(١٠٣) راجع : المواقف والمخاطبات ص٧١.
(١٠٤) راجع : حسن طلب فى إبداع عدد ديسمبر ٨٦ص ٢٧ ومابعدها .
(١٠٥) راجع : إبداع العدد المذكور أعلاه ص ١٠١ -١٠٩.
(١٠٦) الأحاديث ص١٠٢.
(١٠٧) إيمان مرسال: اتصافات تخرج من كاف التكوين ، كتاب الغد ، القاهرة، ١٩٩٠ م ، ص٣٨.
(١٠٨) وليد منير : النهارات ، مجلة إبداع ، عدد مايو ١٩٩١م ، ص١٠١.
(١٠٩) نفس المصدر ص١٠١ -١٠٢.

• • •



خاتمة

خاتمة

● قام المنهج الذى اعتمدته فى دراسة الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر على أساس التسليم بأمرين أساسيين هما، أولاً: أن الشاعر المعاصر ليس متصوفاً، بل قارئ للفلسفة الصوفية ومتأثر برموز وأفكار الصوفية، أو متأمل لسلوك بعض الصوفية فى بيئته أو خارجها، سواء كانت هذه الصوفية إسلامية أم غير إسلامية، دينية أم غير دينية، ثانياً: أن لكل شاعر من هؤلاء الشعراء، اتجاهه فى التأثر بالصوفية، فالشاعر الرومنتيكي، والمتأثر بالصوفية، تغلب عليه الرومنتيكية، وإن كان يتوصل إلى رؤية قريبة من الرؤية الصوفية، إلا أنها ليست هي، كذلك الشاعر الواقعى الثورى، والشاعر الوجودى والشاعر الرمزى أو السريالي.

ولقد بدأت كتابي بمقدمة بينت فيها الظروف التى أحاطت بالشاعر المعاصر، وما دفعه للتأثر بثقافات، وعقائد، وآداب مختلفة ومتعددة، وما عاناه من غربة وآلام بسبب الاضطهاد والظلم والاستبداد، بينت كيف كانت الدعوة لنبذ الحضارة العربية وما يمثلها من فكر وأدب، تحت دعوى التجديد والتقدم، واحدة من أهم القنوات التى انسربت منها إلى الشاعر المعاصر دعوى الخروج على العقيدة، وعلى الموروث، وانطلق بعض الشعراء إلى التصوف باعتباره ممثلاً لذلك الخروج على مسار تلك الحضارة.

وفى سبيل توضيح حدود الدراسة، بينت أن ألواناً من التصوف قد خرجت من حدود هذا البحث، كرؤية **محمود درويش** للوطن والأرض باعتبارها مثال المحبوبة ورمزاً لها، إذ يحل الشاعر في الوطن ويتوحد مع الأرض، حتى صار شاعر الأرض، و«**صوفي الحجر**» كما سمى نفسه، ولكن الشاعر لم يقدم أعمالاً تأثر فيها بالفلسفة الصوفية أثراً ملموساً إلا قصيدته الطويلة «الهدهد» وقد توقفت عندها فى المقدمة، ثم أشرت إلى بعض ما كتبه الشاعر «**طاهر أبو فاشا**» متأثراً خطى «**رابعة العدوية**».

وفى الفصل الأول : «الفلسفة الصوفية» مهدت به لكي أبين المفاهيم التي تنطوي عليها الفلسفة الصوفية، من مصطلحات ورموز، فتناولت:

أولاً : «حدود الصوفية» وفيه تعرضت لتعريف النزعة الصوفية Mysticism والفرق بينها وبين التصوف Sufism وعلاقتها بكل من الشعر والفلسفة والدين، وأشرت إلى اتجاه الغرب نحو «صوفية» بديلة للدين المسيحى منذ بداية القرن التاسع عشر، كما أشرت إلى الآثار الشعرية التى أبدعها شعراء الفرس المسلمين متخذين الرمز الصوفى منطلقاً لهم.

ثانيـــاً : «الله والعـالم والإنسـان» حيث حاولت أن أبين بإيجـاز الفـرق بين الرؤية الصـوفيـة الدينية للحق (= الله) وبين الرؤية الدينيـة التقليـدية، فتوقفت عند أعـمال **الحلاج والنفرى، وابن الفارض** وما قالوا به من حلول واتحاد وفناء ووحدة الشهود. ثم الفلسفة الصوفية التى تميز بها **ابن عربي** أى «**وحدة الوجود**». ولقـد تراوحت الرؤية الصـوفية بين أصحاب الوحدة المطلقة **كابن سبعين والعفيف التلمساني** فى أقـصى اليسار، وبين الرؤية المعتدلة التى يمثلها **الغـزالي** بقوله «العبدُ عبْدٌ، والرَّبُّ رَبٌّ، ولنْ يكونَ أحدُهمـا الآخـرَ البتَّةَ»، فى أقصى اليـمين، وأشـرت إلى رؤية الصـوفيـة للعـالم باعتباره ظلاً للحق، ورؤيتهم للإنسان أعظم مجلى لقدرة الحق، وصورة الكون، أو الكون الأصغر كما سماه ابن عربى وسواه من أصحاب النزعة الصوفية الفلسفية.

ثالثاً : «**الحب الإلهي**» تحدثت عن **الحب الإلهي**، وهو قسيم **المعرفة** فى التصوف الإسلامى، ثم توقفت عند مفهوم الصوفية للحب، الذى يجعل من **الأنثى** رمـزاً للذات الإلهيـة، وأشـرت إلى الأوصاف الحسيـة التى جعلت الغزل الصـوفي يتبع نفس طريقة الغزل الإنسانى؛ لأن الصوفيـة لم يخترعوا للتعبيـر عن الحب الإلهي لغة مغايرة للغة الغزل الإنسانى.

رابعـــاً : «الرمـز الصوفى» تحدثت عن أهم الرموز التى نجد لها أثراً فى الشعـر العربى المعاصر، ومنها **رمز المرأة** والحديث فى هذا الموضع مكمل لما أوضحته فيما سبق حول الحب الإلهى، **ورمز الخمر**، الذى انتقل إلى التصوف كما انتقل رمز المرأة، إذ اتخذ الصوفية من شعر الخمر والألفاظ الدائرة فيه **كالسكر والشرب، والرى والصحو**، ...إلخ مصطلحات حملت معانى مغايرة، وتوقفت وقفة أطول أمام رمز «**الإنسـان الكامل**» أو «**الكلمة**»، وصورته الأسطورية عند الشيعة، وتجسيد ذلك الرمز فى الإمام **علي بن أبي طالب**، عند الغلاة منهم، وفى الإمام المستور عند **الشيعة الإمامية**، كما يمثل النبى محمد (ﷺ) رمزية الإنسان الكامل منذ كانت الصوفية، كذلك يمثل «**الخضر**» الخـالد عند المتصوفة جميعاً ذلك الإنسان الكامل، وأشرت إلى **رمزية الحروف**، وأخيراً **رمزية الطبيعة** وما تحويه من مظاهر الجمال التى تجلى فيها جمال الحق وإبداعه.

وفى الفـصل الثـاني : بعنوان «البعد الصوفى فى المذاهب الشعرية والفلسفية المعاصرة» بدأت بحديث حول **الرومنتيكية** وعلاقة الرؤية الرومنتيكية بالرؤية الصوفية، منطلقاً من القول بأن الرومنتيكية تعنى فى الفن ما تعنيه «**وحدة الوجود**» فى **اللاهوت**، وبينت خصائص العالم الرومنتيكى الداخلى، باعتباره مشابهاً لعالم الصوفية الباطني.

ثم توقفت عند قضية كانت مظهراً من مظاهر التجديد والتحديث التى أخذت تدخل على الشعر العربى فى النصف الثانى من هذا القرن العشرين، وهى قضية التعرض للعقيدة، أو لاسم الحق (الله) فى الشعر المعاصر وما دار حول هذه المسألة من جدل منطلقاً من هذه الوقفة للحديث عما دخل الشعر المعاصر من مفاهيم وفلسفات، وما أثر فيه من عقائد واتجاهات ولاسيما الفلسفة الوجودية، والنزعة الإنسانية الإلحادية.

وأخيراً : أشرت إلى **«الرمزية والسريالية»** فقد تحدثت حديثاً موجزاً عن هاتين المدرستين، وتوقفت عند عمل الشاعر **أدونيس** في كتابه **«الصوفية والسوريالية»**، وربطه بين الرؤيتين، منطلقاً من القول بأن كلاً منهما رؤية مغايرة، تنطلق من مخالفة المألوف، وتعول على المباينة مع السائد، وقد ذكرت أنه لا تثريب على «أدونيس» أن يربط بين الصوفية والسريالية على ألا يوهم القارئ بأن الصوفية الإسلامية على وجه الخصوص، تتفق مع الرؤية السريالية، فذلك مخالف للحقيقة، وينطوى على مغالطة، لم يبرأ أدونيس من مثلها فى كثير من كتاباته.

وفى الفصل الثالث : عن **«محمود حسن إسماعيل»** توقفت أمام هذا الشاعر الكبير الذى مثل لجيل كامل من الشعراء الأستاذ والمعلم، وقد اتضح من دراسة ديوان شعره الضخم (أربعة أجزاء) أنه كان شاعراً كبيراً فى مرحلته الأولى التى أبدع فيها «أغانى الكوخ» و «هكذا أغنى» و «أين المفر» ولقد كانت رموز **الطبيعة والمرأة** ونحوها من المعانى التى دار حولها الشعر **الرومنتيكي**، أكثر جمالاً وشاعرية عند محمود حسن إسماعيل فى تلك المرحلة الباكرة، وكانت تلك الرؤية الرومنتيكية تمتاز برمزية تقربها من الرؤية الصوفية، أكثر مما يستبين لنا من دواوينه الأخيرة التى قد توحى عناوينها بالاتجاه نحو التصوف مباشرة، مثل دواوين **«نهر الحقيقة» و«صوت من الله» و «موسيقى من السر»**.

والفصل الرابع : عن **«صلاح عبد الصبور»** وقد اتضح أن هذا الشاعر كان من أسبق الشعراء اهتماماً بالصوفية بكل ألوانها، وظل على هذا الاهتمام حتى آخر حياته، وقد لجأ **صلاح عبد الصبور إلى النزعة الإنسانية** وإلى تقنية القناع وإلى المسرح فى التعبير عن آرائه ورؤيته، وامتاز عبد الصبور باعترافه **بالتراث الرومنتيكي**، وتأثير الشاعرين الرومنتيكيين الكبيرين **محمود حسن إسماعيل، وإبراهيم ناجي**، كما امتاز باعترافه بمراحل تطوره الفكرى، وانتقاله من التزين بالإنكار، والقراءة في **الشيوعية**،

إلى لون من التأليه، وقد وجدت شعره معبراً عن ذلك، ولاسيما ما أشرت إليه بحالة «انعدام الخوف من الموت» Less of Fear of death كما يسميها علماء النفس، وهى حال قريبة من حال المتصوفة، ففى الموت يتحقق للصوفى الفناء الكلى فى الحق، والبقاء فى معية الحضرة ونور الحقيقة، كذلك توقفت ملياً عند نص مسرحيته الشعرية «مأساة الحلاج» وأرجو ألا أكون مبالغاً إذ رأيت أن رؤية صلاح عبد الصبور للحلاج الثائر والصوفى قد جاءت أسيرة لرؤية المستشرق الفرنسى ل. ماسينيون، الذى كان بدوره أسيراً للرؤية المسيحية، ولقد أخذت على الشاعر خلو نصه من الشعر الصوفي، وبما أن المسرحية قد خلت من كل شعر قديم سوى بيت عنترة بن شداد:

فَازْوَرَّ مِنْ وَقْعِ القَنَا بِلَبَانِهِ وَشَكَى إليَّ بِعَبْرَةٍ وَتَحَمْحُمِ

فقد زعمت أنه لا يبعد أن يكون ذلك من أثر الظروف المحيطة بالشاعر، إذ كتب نصه سنة ١٩٦٤م وكانت المعركة بن القديم والجديد فى ذروة اشتعالها.

وفى الفصل الخامس : «عبد الوهاب البياتي» تناولت شعره، وهو شاعر امتاز بطول رحلته الشعرية، وتعدد دواوينه ورحابة عالمه، كما امتاز بالتزامه وثوريته، ولقد كان لذلك كله أثر فى توجهه نحو التصوف من زاوية متفردة، وهو قد تأثر بمصادر صوفية لم يتأثر بها مثله الشعراء العرب الآخرون، نحو أعمال الشعراء الفرس المبرزين «الرومي» و«العطار» وغيرهما وأعمال الشاعر التركى الماركسى «ناظم حكمت» وكذا الرموز التى تأثر فيها بالأدبين الفارسي والتركي كرمز الناي، ورمز البلبل والوردة، كذلك تأثره الواضح بالشاعر الفارسى الصوفى المتفلسف «عمر الخيام» ولاسيما برؤيته المتشائمة اللاأدرية، وتأملاته فى الوجود والعدم، كذلك انفرد البياتى برمز قد يكون «أدونيس» أسبق منه فى اختراعه، كما يرى الدكتور إحسان عباس، هو رمز «عائشة» الذى ارتبط بالخيام أولاً، ثم صار رمزاً كونياً، وصار عنواناً على رؤية تعبر عن الإيمان بالتعين، وإعادة الخلق، وفلسفة التحول والصيرورة، والخلود، وارتبط رمز عائشة عند البياتى برمزية «الإنسان الكامل» والخضر الخالد، رمز البقاء والتعين. كما أشرت فى تحليلى لقصيدة البياتى «عذاب الحلاج»، إلى اتفاقه مع صلاح عبد الصبور فى تأثرهما برؤية ماسينيون للحلاج باعتباره شهيداً للعشق، وثائراً مناضلاً، وقلت إن بناء كل من القصيدة والمسرحية متشابه، ولكنى لا أقطع بقراءة أحدهما لعمل الآخر قبل كتابة عمله، وكذلك توقفت عند الأقنعة الصوفية التى ابتدعها البياتى، فتداخل قناع الخيام فى قناع السهروردى، وتداخل قناع ابن عربى مع أقنعة أخرى..

وفى الفصل السادس : وهو فصل صغير خصصته للشاعر السودانى «**محمد الفيتوري**» توقفت أمام رؤيته الرومنتيكية الرقيقة التى غطى عليها اهتمام النقاد باتجاهه الواقعى وتهليلهم استجابة لاتجاهه الثورى، كما حاولت تحليل مجموعته الشعرية الصغيرة «**معزوفة لدرويش متجول**» وهى مجموعة متأثرة بالرؤية الصوفية، وفيها استخدم الشاعر تقنية القناع، وقد أشرت إلى احتمال تأثره فى بعض المواضع بصلاح عبدالصبور.

وفى الفصل السابع : تناولت شعر ادونيس (على أحمد سعيد) وما استعان به من رموز صوفية، وما دار فى شعره من معان اشتبهت أو تشابهت مع العالم الصوفى الذى اعتاد أن يقرأ فيه ويكتب عنه، وقد أشرت فى بداية هذا الفصل إلى ما امتاز به أدونيس وما تفرد به فى اتجاهه الشعرى، إذ دأب على مهاجمة التاريخ والثقافة العربية، واختار من هذا التاريخ أشخاصاً أجلهم ورفع من شأنهم منطلقاً من رؤية باطنية، فهو يمجد **القرامطة، وأصحاب ثورة الزنج، والحلاج**، ومن على شاكلتهم وحدهم، ويجعل من الأحداث التى ارتبطت بهم مواطن الفخر الجديرة بالتسجيل والإشادة، وتوقفت عند مصادر الأثر الصوفى عنده، وقد حاول بعض النقاد أن يربط بين شعر **ادونيس** وبين فلسفة الشاعر الروسى «**سولوفييف**» ولكنى وجدت أن اتجاه أدونيس نحو تراثه الشيعى والباطنى، ونحو الأساطير الشرقية واليونانية، ولا سيما **الرؤية الأورفية** المستمدة من «**أوفيد**» فى كتابه «**مسخ الكائنات**» وسواه من المصادر، وكذلك أعمال الشاعر الألمانى «ريلكه» Relik، فضلاً عن التراث الصوفى الإسلامى المتعدد المصادر، كل ذلك كان أثره أوضح من أثر الشاعر الروسى المذكور، وتوقفت عند مفهوم «**القصيدة الكلية**» التى دعا أدونيس لها، وقد ارتبط هذا المفهوم بالتأثير الصوفى، الذى دعا إليه فيما يشبه «**البيان الشعري**»، وتوقفت عند عمله «**مفرد بصيغة الجمع**» الذى جعله تطبيقاً لمفهوم القصيدة الكلية، وقلت إن المنطلق الذى بنى عليه عمله هو منطلق فلسفى، قائم على تصور للعالم وللإنسان وللإبداع، على أساس القول «**بوحدة الوجود المادية**»، **لا** «**وحدة الوجود الروحية**» التى يقول بها ابن عربى، كما تناولت رمزية «**الإنسان الكامل**» وربطت بين هذا المفهوم عند الشيعة وعند الشاعر، كذلك توقفت عند رمزية «**الخضر**»، باعتباره ممثلاً للتحول والصيرورة وعقيدة التناسخ من ناحية، وممثلاً للإنسان الكامل والإمام المستور عند **الشيعة**، وقد ربط ادونيس بين **الخضر والمسيح وعلي** (الإمام) وعلي (الشاعر) أو أدونيس نفسه، كما توقفت عند رؤية أدونيس للحب أو بالأحرى رؤيته **للجنس، ويمثلها بوضوح يقوله**:

وقلتُ : الجسدُ لا الحبُّ جِلدُ الزّمن مسامُ الأرض

الجَسَــدُ لا الحبُّ قَوْسُ الأفُــق عَضَلةُ الرِّيـــح

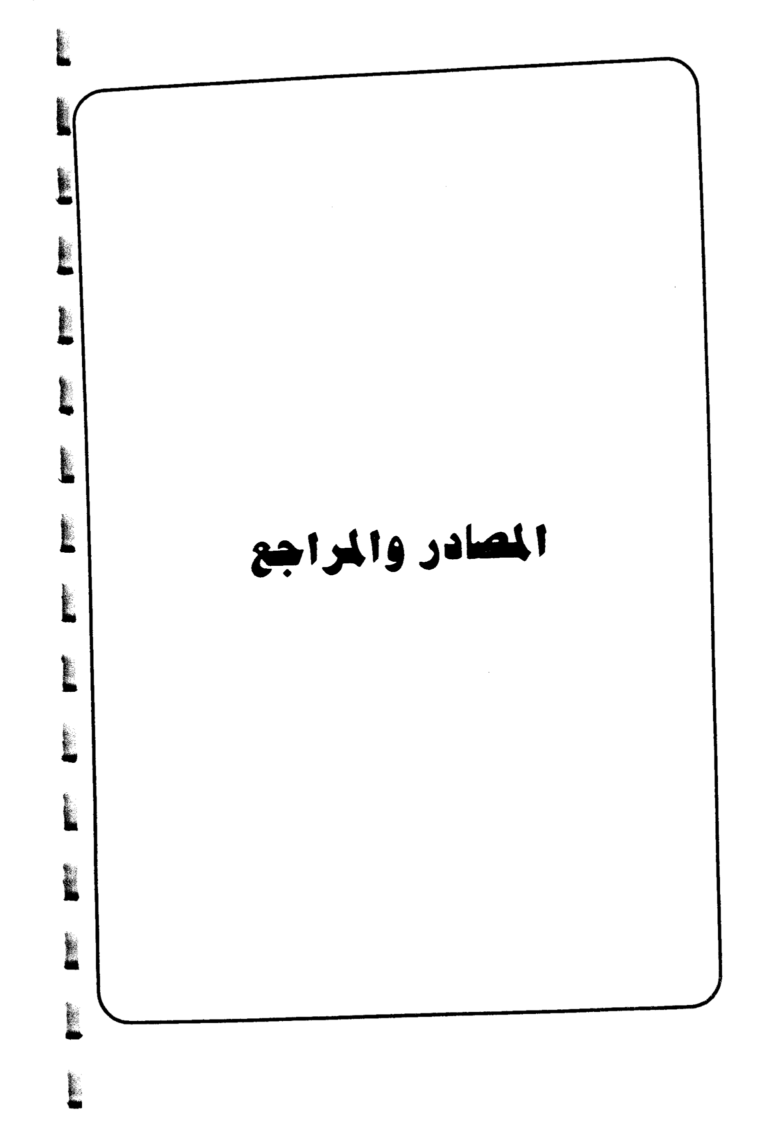
وتبين من دراسة شعر الحب عنده أنه يربط بين الرؤية الصوفية للحب، ورؤيته للجنس ربطاً مفتعلاً، إذ يكثر من ذكر **ابن عربى والحلاج والنفري**، فى حين أنه أقرب إلى **السرياليين** الذين ألَّهُوا جسد المرأة، وإلى د. هـ. لورنس D.H. Lawrence الذى اتخذ من الجنس ديناً.

كما توقفت قليلاً عند بعض القصائد التى اتخذ أدونيس «المرآة» شكلاً لها، ووقع فيها أثر صوفى، وعند بعض **الرؤى والأحلام** التى أشبهت أحلام الصوفية المسجلة فى كتب «**ابن عربي**» و«**ابن قضيب البان**» وسواهما، وأخيراً توقفت لتأمل موقف أدونيس من **النفري**، فرأيت أن اهتمامه بعمله الأوحد «**المواقف والمخاطبات**» يُذكرُ له فيُشكر، حيث كان من أوائل من التفتوا لأهميته برغم أن هذا الكتاب منشور **بالقاهرة** منذ سنة ١٩٣٥م، وبرغم ذلك فقد تأكد لي أن أدونيس قد حاول أن يجعل من رؤية **النفري** رؤية مشابهة أو مثيلة **للرؤية المادية الإلحادية**، ولاسيما لدى **السرياليين**، وهذا ادعاء لا نوافقه عليه، **فما يزال عمل النفرى فريداً شامخاً، بقوة الإيمان فيه، كما هو شامخ بقوة الخيال، لا بشناعة الهدم والمغايرة كما يزعم أدونيس.**

وفى الفصل الثامن : توقفت لدراسة الشاعر «**محمد عفيفي مطر**» فحاولت أن ألقى الضوء على بعض ما تأثر به الشاعر من رؤى الصوفية، وذكرت أنه انفرد باهتمامه الواضح بالتصوف العملى الذى مارسه أهله وذووه وعاشه هو طفلاً فى الريف، أعنى «المولد» وطقوس الاحتفالات الصوفية «**كالحضرة**، **وزيارة أهل البيت وأهل الكرامات**» ونحوها من مظاهر الاهتمام الشعبى بالتصوف، كما ربطت بين ذلك كله وبين تصوره لمفهوم «**الإنسان الكامل**» فلم يعد «الإنسان الكامل» هو «**الحقيقة المحمدية**» المجردة كما تصوره المتصوفة، بل صار هو النبى محمد (ﷺ) ذاته، وسيرته، وأهله، رمزاً على ذلك الإنسان الكامل المنشود لانتشال الأمة من وهدتها ورفع الإصر عنها، ويهتم الشاعر بالتاريخ والثقافة العربية على العكس من أدونيس، ويرتبط «مطر» بالأرض والطمى والقبيلة، كما يرتبط بالذاكرة الشعرية ارتباطاً قوياً متفرداً.

وفى الفصل التاسع (الأخير) : تناولت شعر الحداثة المصرى تحت عنوان **«شعراء الحساسية الجديدة فى مصر» (النوابت)** وهم شعراء السبعينيات فى أكثر التسميات شيوعاً، وقد أضفت إلى شعراء جماعتى «إضاءة ٧٧» و«أصوات» بعض الشعراء المتميزين الذين لم ينضموا لهاتين الجماعتين، وأهمهم شاعران هما **«محمد صالح» و«فريد أبو سعدة»**، ثم بعض من تميز صوتهم الشعرى، وتأثروا بالتصوف من الموجة التالية لشعراء السبعينيات ولاسيما **احمد الشهاوي وإيمان مرسال**. وقد درست أثر التصوف فى شعر الحساسية الجديدة فى مصر دراسة موجزة جامعة فتناولت دور **اللغة الصوفية** فى شعرهم وربطت بين **رمزية الحروف والسحر**، وأشرت إلى الولع **باللعب اللغوي**، ثم تناولت ملمحاً من الملامح التى اشترك فيها الشعراء مع المتصوفة وهو **«الاغتراب»**، وكذلك **«الحزن»**، وكيف عبر هؤلاء الشعراء عن اغترابهم بانقسام الذات على نفسها، وهو غاية ما يصل إليه المغترب، وتعرضت كذلك لنماذج الشخصيات الصوفية التى ذكرها واهتم بها الشعراء فى شعرهم، من خلال **«المرآة» و«القناع»** الخارجى وقد دأب أغلبهم على ارتداء قناع داخلى تمثل فيما ذكرته من قبل وهو **«انقسام الذات»** الشائع عندهم بعدُ. **والمحاكاة الموازية (المقابسة) والتضمين**. باعتبارها ألواناً من **«التناص»** شاعت عند هؤلاء الشعراء .

• • •



المصادر والمراجع

المصادر والمراجع

أولاً - المصـــادر :

(أ) مصادر النصوص الصوفية :

١) التوحيدى (أبو حيان على بن محمد): الإشارات الإلهية، تحقيق د. عبدالرحمن بدوى، ط١، وكالة المطبوعات، الكويت، ودار القلم ، بيروت ١٩٨١م.

٢) الجامى (عبد الرحمن بن أحمد بن محمد) ليلى والمجنون ، ترجمة د. محمد غنيمى هلال ، دار نهضة مصر ، القاهرة ١٩٧٩م.

٣) الحلاج (الحسين بن منصور) : ديوان الحلاج ، صنعه وأصلحه د. كامل مصطفى الشيبى بغداد ، الطبعة الأولى ، ١٩٧٤م.

٤) ———— : كتاب الطواسين، طبعة دار النديم للصحافة، القاهرة ، ١٩٨٩، (مصورة عن طبعة بيروت ١٩٧٢م).

٥) الرومى (مولانا جلال الدين) مثنوى ، الجزء الثالث ، ترجمة د. إبراهيم الدسوقى شتا ، الزهراء للإعلام العربى ، القاهرة ، ط١ ، ١٩٩٢م.

٦) السرّاج (أبو نصر السراج الطوسى): اللُّمع فى التصوف، تحقيق د. عبدالحليم محمود وطه عبد الباقى سرور ، دار الكتب الحديثة بالقاهرة ، ومكتبة المثنى ببغداد ١٩٦٠م.

٧) السهروردى (شهاب الدين يحيى بن أميرك) : هياكل النور، تحقيق د. محمد على أبو ريان ، المكتبة التجارية الكبرى ، القاهرة ١٩٥٧م.

٨) ابن عربى (الشيخ الأكبر محيى الدين محمد بن على): اصطلاحات الصوفية ملحق بالتعريفات للجرجانى، ط . بغداد ١٩٨٦م.

٩) ———— : ترجمان الأشواق ، دار بيروت للطباعة ، بيروت ١٩٨١م.

١٠) ———— : الفتوحات المكية ، السفر الأول (١٩٧٢م) والسفر الثانى (١٩٧٤م) السفر الثالث (١٩٧٦م) تحقيق د. عثمان يحيى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

١١) ———— : رسالة الولاية والنبوة، تحقيق د. حامد طاهر، مجلة «ألف» الصادرة عن الجامعة الأمريكية بالقاهرة ، عدد ٥ ، ربيع ١٩٨٥م.

١٢) ———— : فصوص الحِكَم ، تحقيق وشرح د. أبو العلا عفيفي ، ط٢ ، دار الكتاب العربى ، بيروت ١٩٨٠م.

١٣) ابن عطاء الله السكندرى (أحمد بن محمد) : التنوير فى إسقاط التدبير، تحقيق وتعليق موسى الوشى وعبد العال العرابى، مجمع البحوث الإسلامية ، القاهرة ١٩٧١م.

١٤) ــــــــــــــ : الحِكَم ، بشرح الشيخ عبد المجيد الشرنوبى الأزهرى ، مكتبة القاهرة ، القاهرة ١٩٥٨م.
١٥) العطار (فريد الدين العطار النيسابورى) : منطق الطير ، ترجمة د. بديع محمد جمعة ، ط٣ ، دار الأندلس، بيروت ١٩٨٤م.
١٦) الغزالى (أبو حامد محمد بن محمد): مجموعة رسائل الإمام الغزالى(٤) (رسالة الطير)، دار الكتب العلمية ، بيروت ١٩٨٦م.
١٧) ــــــــــــــ : المنقذ من الضلال ، مكتبة الجندى ، القاهرة ١٩٧٣م.
١٨) ابن الفارض (أبو حفص عمر) : ديوان ابن الفارض ، تحقيق د. عبد الخالق محمود ، ط١، دار المعارف ، القاهر١٩٨٤م.
١٩) القشيرى (عبد الكريم بن هوازن) : الرسالة القشيرية (جزءان) تحقيق د. عبد الحليم محمود، ومحمود بن الشريف ، دار الكتب الحديثة، القاهرة ١٩٧٢م.
٢٠) ابن مسرة (محمد بن عبد الله) : كتاب خواص الحروف، تحقيق د. محمد كمال جعفر (من تراث ابن مسرة) المجلس الأعلى للثقافة ، القاهرة ١٩٨٢م.
٢١) النفري (محمد بن عبد الجبار) : المواقف والمخاطبات ، تحقيق آرثر آريرى تقديم د. عبد القادر محمود ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٥م.

(ب) مصادر الشعر المعاصر :

٢٢) أحمد الشهاوى : الأحاديث (السفر الأول) الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٩١م.
٢٣) أدونيس (على أحمد سعيد): الأعمال الشعرية الكاملة (مجلدان) ط٤. دار العودة ، بيروت ١٩٨٥م.
٢٤) إيمان مرسال: اتصافات تخرج من كاف التكوين ، الغد ، القاهرة ١٩٩٠م.
٢٥) بدر شاكر الشياب : الأعمال الكاملة ، دار العودة، بيروت ١٩٨٢م
٢٦) جمال القصاص: شمس الرخام ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩١م.
٢٧) حسن طلب : أزل النار فى أبد النور ، دار النديم، القاهرة ١٩٨٨م.
٢٨) ــــــــــــــ : آية جيم ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٩٢م.
٢٩) حلمى سالم : الباثية والحائى ، الغد ، القاهرة ، ١٩٩٠م.
٣٠) صلاح عبد الصبور : ديوان صلاح عبد الصبور (ثلاثة أجزاء فى مجلدين) دار العودة، بيروت ١٩٨٣م.
٣١) ــــــــــــــ : الإبحار فى الذاكرة ، ط٣ ، دار العودة ، بيروت ١٩٨٢.
٣٢) طاهر أبو فاشا : راهب الليل ، الطبعة الأولى ، دار الشروق ، القاهرة ١٩٨٣م.
٣٣) عبد الرحمن الشرقاوى : من أب مصرى وقصائد أخرى ، دار الكتاب العربى، القاهرة ١٩٦٨م.

٣٤) عبد المقصود عبد الكريم : أزدحم بالممالك ٨٨ ، الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة ١٩٩٢م.

٣٥) عبد الوهاب البياتى : ديوان البياتى (مجلدان) الطبعة الرابعة ، دار العودة بيروت ١٩٩٠م.

٣٦) ———— : بستان عائشة ، الطبعة الأولى: دار الشروق ، القاهرة ١٩٨٦م.

٣٧) فتحى سعيد : مسافر إلى الأبد، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٧م.

٣٨) فريد أبو سعدة: السفر إلى منابت الأنهار ، كتاب الرافعى(٤) ، طنطا ١٩٨٥م.

٣٩) ———— : الغزالة تقفز فى النار ، الغد ، القاهرة، ١٩٩٠م.

٤٠) ———— : وردة للطواسين، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٨م.

٤١) محمد سليمان : سلميان الملك ، أصوات أدبية (١٠) الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٠م.

٤٢) محمد صالح : خط الزوال، دار سعاد الصباح ، القاهرة - الكويت ١٩٩٢م.

٤٣) محمد عفيفى مطر: احتفاليات المومياء المتوحشة ، ط١، دار سينا للنشر، القاهرة ١٩٩٤م.

٤٤) ———— :أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت ، دار الشئون الثقافية بغداد ١٩٨٦م.

٤٥) ———— : من دفتر الصمت ، الهيئة العامة لقصور الثقافة (أصوات أدبية-٥٢)، القاهرة ١٩٩٤م.

٤٦) ———— : رباعية الفرح، الطبعة الأولى ، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، ١٩٩٠م.

٤٧) ———— : يتحد ث الطمى ، مكتبة مدبولى ، القاهرة، ١٩٧٧م.

٤٨) محمد الفيتورى : ديوان الفيتورى (مجلدان) دار العودة ، بيروت ١٩٧٩م.

٤٩) ———— : يأتى العاشقون إليك، الطبعة الأولى ، دار الشروق، القاهرة ١٩٩٢م.

٥٠) محمد مهدى الجواهرى : المجموعة الشعرية الكاملة ، جـ١، ط. الأولى، دار العودة ، بيروت ١٩٦٨م.

٥١) محمود حسن إسماعيل : الأعمال الكاملة (أربعة مجلدات) دار سعاد الصباح، القاهرة ١٩٩٣م.

٥٢) محمود درويش : ديوان محمود درويش ، دار العودة ، بيروت ١٩٧٧م.

٥٣) ———— : الهدهد، مجلة الكرمل عدد ٣٨ ، قبرص، ١٩٩٠م.

٥٤) محمود نسيم : عرس الرماد، الغد ، القاهرة ١٩٨٩م.

٥٥) ملك عبد العزيز : قال المساء ، الدار القومية للطباعة والنشر ، القاهرة ١٩٦٦م.

٥٦) وليد منير : قصائد للبعيد البعيد ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٨م.

(جـ) مصادر أخرى :

٥٧) الأشعرى (أبو الحسن على بن إسماعيل) : مقالات الإسلاميين واختلاف المصلين جـ١، تحقيق محمد محيى الدين عبد الحميد ط١، مكتبة النهضة المصرية ، القاهرة ، ١٩٥٠م.

٥٨) البحترى (الوليد بن عبيد بن يحيى الطائى): ديوان البحترى ، الجزء الأول تحقيق حسن كامل الصيرفى ، دار المعارف، القاهرة ١٩٧٢م.

٥٩) البهاء زهير (زهير بن محمد) ديوان البهاء زهير ، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم ومحمد طاهر الجبلاوى، ط٢ ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٨٢م.

٦٠) الجرجانى (أبو الحسن على بن محمد المعروف بالسيد الشريف) : التعريفات، دار الشئون الثقافية ، بغداد ، ١٩٨٦م.

٦١) جميل بن معمر : ديوان جميل، جمع وتحقيق د. حسين نصار، مكتبة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٩م.

٦٢) ابن خلدون (عبد الرحمن بن محمد) : مقدمة ابن خلدون ، دار الشعب القاهرة د.ت.

٦٣) الخيام (عمر الخيام النيسابورى) : رباعيات عمر الخيام ، ترجمة بدر توفيق، أخبار اليوم القاهرة ١٩٨٩م.

٦٤) الزهاوى (جميل صدقى) : ديوان الزهاوى ، تحقيق د. شوقى ضيف الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٠م.

٦٥) سامي الكيالي: السُّهروردى (نوابغ الفكر العربى) دار المعارف، القاهرة ١٩٦٦م.

٦٦) ابن سلام (محمد بن سلام الجمحى) : طبقات فحول الشعراء ، السفر الثانى تحقيق محمود محمد شاكر، مطبعة المدنى، القاهرة ١٩٧٤م.

٦٧) السّلمي (أبو عبد الرحمن محمد بن الحسين النيسابورى) غلطات الصوفية ، تحقيق د. عبد الفتاح النادى ، مطبعة الإرشاد ، القاهرة ١٩٨٥م.

٦٨) الشهرستانى (أبو الفتح محمد بن أبى بكر بن أحمد) : الملل والنّحل (ثلاثة أجزاء فى مجلد واحد) تحقيق عبد العزيز الوكيل ، مؤسسة الحلبي القاهرة د.ت.

٦٩) د. عبد الرحمن بدوى (محقق ومترجم): الأفلاطونية المحدثة عند العرب، ط٢، وكالة المطبوعات ، الكويت ١٩٧٩م.

٧٠) ــــــــــــ : (محقق ومترجم) : الإنسان الكامل فى الإسلام، ط٢، وكالة المطبوعات، الكويت١٩٧٦م.

٧١) القاشانى (عبد الرزاق بن أحمد) : اصطلاحات الصوفية ، تحقيق د. محمد كمال جعفر ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤م.

٧٢) ابن قتيبة (عبد الله بن مسلم) : الشعر والشعراء (جزءان) تحقيق أحمد محمد شاكر، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨٢م.

٧٣) القزوينى (الخطيب القزوينى جلال الدين محمد بن سعد الدين عبد الرحمن) الإيضاح فى علوم البلاغة ، تحقيق د. محمد عبد المنعم خفاجى، دار الكتاب اللبنانى ، ط٥ بيروت ١٩٧٥م.

٧٤) ابن كثير (أبو الفداء إسماعيل بن كثير) : تفسير القرآن العظيم جـ١، مكتبة دار التراث ، القاهرة د.ت.

٧٥) المتنبى (أبو الطيب أحمد بن الحسين) : ديوان المتنبى، شرح عبد الرحمن البرقوقى (أربعة أجزاء) دار الكتاب العربى، بيروت ١٩٨٠م.

٧٦) مجنون ليلى (قيس بن الملوح) : ديوان مجنون ليلى ، جمع وتحقيق عبد الستار أحمد فراج ، مكتبة مصر ، القاهرة ، د.ت.

٧٧) المعرى (أبو العلاء أحمد بن عبد الله بن سليمان التنوخى): اللزوميات، تحقيق أمين عبد العزيز الخانجى ، مكتبة الهلال بيروت، ومكتبة الخانجى القاهرة ١٣٤٢هـ.

٧٨) ابن هشام (أبو محمد جمال الدين عبد الله بن يوسف بن أحمد) : أوضح المسالك إلى ألفية ابن مالك ، تحقيق عبد المتعال الصعيدى ، مكتبة الآداب ، القاهرة ١٩٨٢م.

ثانياً - المراجع العربية والمعربة :

(أ) الكتب :

٧٩) د. أبو الوفا الغنيمى التفتازانى : مدخل إلى التصوف الإسلامى ، دار الثقافة ط ٤ ، القاهرة ١٩٨٦م.

٨٠) د. إحسان عباس : اتجاهات الشعر العربى المعاصر ، عالم المعرفة (٢) الكويت ١٩٧٨م.

٨١) أحمد حسان : (مترجم ومحرر) مدخل إلى مابعد الحداثة ، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة ١٩٩٤ م.

٨٢) أحمد ديدات: الله فى العقيدة المسيحية، ترجمة أحمد عثمان، المختار الإسلامى القاهرة ١٩٩١م.

٨٣) د. أحمد عبد الحى : شعر صلاح عبد الصبور الغنائى، الموقف والأداة، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٨م.

٨٤) أدونيس (على أحمد سعيد) مقدمة للشعر العربى ، ط٤ ، دار العودة ، بيروت ١٩٨٣م.

٨٥) ———— : الثابت والمتحول ١- الأصول ، دار العودة ، بيروت١٩٨٦م.

٨٦) ———— : الصوفية والسوريالية ، الطبعة الأولى ، دار الساقى ، لندن ، ١٩٩٢م.

٨٧) أشفيتسر (ألبرت) : فلسفة الحضارة ، ترجمة د. عبد الرحمن بدوى ، مراجعة د. زكى نجيب محمود، دار الكاتب العربى، القاهرة ١٩٨٧م.

٨٨) أوفيد Ovideus : مسخ الكائنات ، ترجمة د. ثروت عكاشة، مراجعة د. مجدى وهبة ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٤م.
٨٩) بارتليمى (جان) : بحث فى علم الجمال، ترجمة د. أنور عبد العزيز ، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٠م.
٩٠) د. بديع محمد جمعة : من روائع الأدب الفارسى ، دار النهضة العربية بيروت، ١٩٨٣م.
٩١) برد يائف (نيقولاى): الحلم الواقع ، ترجمة فؤاد كامل ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٥م.
٩٢) بلاثيوس (آسين) : ابن عربى ، حياته ومذهبه ، ترجمة د. عبد الرحمن بدوى ، دار القلم ، بيروت ١٩٧٩م.
٩٣) بورا (موريس) : الخيال الرومانسى ، ترجمة إبراهيم الصيرفى ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٧م.
٩٤) بوشنسكى (أ.م) الفلسفة المعاصرة فى أوربا، ترجمه د. عزت قرنى، عالم المعرفة (١٦٥) الكويت ١٩٩٢م.
٩٥) تشادويك (تشارلز): الرمزية، ترجمة نسيم إبراهيم يوسف ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٢م.
٩٦) د. جابر عصفور : الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى، دار الثقافة، القاهرة ١٩٧٤م.
٩٧) جريكوف (ب) : الله ... الإنسان .. الحرية ، محاورات فلسفية ، (مترجم) دار الثقافة الجديدة ، ط١ ، القاهرة ١٩٨٩م.
٩٨) جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث ، ط١، دار الشروق، بيروت ١٩٨٤م.
٩٩) دروكر (بيتر) : المجتمع الجديد، تشريح النظام الصناعى، ترجمة د. راشد البراوى، مؤسسة فرانكلين نيويورك ، القاهرة ١٩٦٧م.
١٠٠) راندال (جون هرمان): تكوين العقل الحديث (جـ٢) ترجمة د. جورج سعادة ط ٢ ، دار الثقافة ، بيروت ١٩٦٦م.
١٠١) ريلكه (راينر) R.M.Relik : رسائل إلى شاعر شاب ، ترجمة أحمد المدينى مجلة الكرمل عدد ١٩/٢٠ قبرص ١٩٨٦م.
١٠٢) د. زكريا إبراهيم : مشكلة الحب ، مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٧٩م.
١٠٣) ———— : مشكلة الحرية ، ط٣ ، مكتبة مصر ، القاهرة ١٩٧١م.
١٠٤) د. زكى نجيب محمود : مع الشعراء ، ط٦ ، دار الشروق، القاهرة ١٩٨٣م.
١٠٥) د. زكى مبارك : المدائح النبوية فى الأدب العربى ، دار الشعب ، القاهرة د.ت .
١٠٦) د. سليمان العطار: الخيال والشعر فى تصوف الأندلس، القاهرة ١٩٧٩م.
١٠٧) د. شكرى محمد عياد : بين الفلسفة والنقد ، منشورات أصدقاء الكتاب، القاهرة ، ١٩٩٠م.

١٠٨) ـــــــــــــــ : الرؤيا المقيدة ، دراسات فى التفسير الحضارى للأدب ، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٧٨م.
١٠٩) د. شوقى ضيف : دراسات فى الشعر العربى المعاصر ، ط٧ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٧٩م.
١١٠) ـــــــــــــــ : فصول فى الشعر ونقده ، ط٢ ، دار المعارف ، القاهرة ١٩٧٧م.
١١١) شيلى (بيرسي بيش) : برومثيوس طليقاً، ترجمة وتقديم د. لويس عوض ، ط٣، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٨٤م.
١١٢) د. صبرى حافظ: استشراف الشعر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٥م.
١١٣) د. صلاح فضل : بلاغة الخطاب وعلم النص ، عالم المعرفة (١٦٤) الكويت ١٩٩٢م.
١١٤) صلاح عبد الصبور : أصوات العصر ، ط٢ ، دار الشروق ، القاهرة ١٩٨٥م.
١١٥) ـــــــــــــــ : حياتى فى الشعر ، المجلد الثالث من ديوانه ، دار العودة بيروت ١٩٨٨م.
١١٦) ـــــــــــــــ : على مشارف الخمسين، ط١، دار الشروق ، القاهرة ، ١٩٨٣م.
١١٧) د. عاطف جودة نصر : الرمز الشعرى عند الصوفية ، دار الأندلس ، ط٣ ، بيروت ١٩٨٣م.
١١٨) د. عبد الحميد يونس: معجم الفلولكلور، مكتبة لبنان ، بيروت ، ١٩٨٣م.
١١٩) د. عبد الرحمن بدوى : الأدب الألمانى فى نصف قرن ، عالم المعرفة (١٨١) الكويت ١٩٩٤م.
١٢٠) ـــــــــــــــ : شخصيات قلقة فى الإسلام ، ط٣ ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، ١٩٧٨م.
١٢١) ـــــــــــــــ : دراسات فى الفلسفة الوجودية ، ط ٣، دار الثقافة، بيروت ١٩٧٣م.
١٢٢) ـــــــــــــــ : شطحات الصوفية ، ط٣ ، دار القلم بيروت، وكالة المطبوعات ، الكويت ١٩٨٨م.
١٢٣) ـــــــــــــــ : نيتشه ، الطبعة الخامسة ، وكالة المطبوعات ، الكويت ، ١٩٧٥م.
١٢٤) د. عبد العزيز المقالح: أزمة القصيدة العربية ، مشروع تساؤل، دار الآداب، بيروت ، ١٩٨٥م.
١٢٥) د. عبد القادر القط: الاتجاه الوجدانى فى الشعر العربى المعاصر، مكتبة الشباب، القاهرة ١٩٧٨م.
١٢٦) ـــــــــــــــ : قضايا ومواقف، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة ١٩٧٢م.
١٢٧) عبد الوهاب البياتى ومحيى الدين صبحى : البحث عن ينابيع الشعر والرؤيا، ط١، دار الطليعة ، بيروت ١٩٩٠م.

١٢٨) عبد الوهاب البياتى: تجربتى الشعرية، ط٣ ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت ١٩٩٣م.

١٢٩) د. عز الدين إسماعيل: الشعر العربى المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية ، دار العودة ، بيروت ١٩٨٦م.

١٣٠) د. على عشرى زايد: استدعاء الشخصيات التراثية فى الشعر العربى المعاصر ، ط١، منشورات الشركة العامة للنشر ، طرابلس، ليبيا ١٩٧٨م.

١٣١) د.عمر موسى باشا: العفيف التلمسانى، شاعر الوحدة المطلقة ، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق ١٩٨٢م.

١٣٢) كرستيفا (جوليا) : علم النص، ترجمة فريد الزاهى، دار توبقال ، الدار البيضاء، ١٩٩١م.

١٣٣) كوين (جون) : بناء لغة الشعر ، ترجمة د. أحمد درويش ، الهيئة العامة لقصور الثقافة ، القاهرة ، ١٩٩٠م.

١٣٤) د. لويس عوض : نصوص النقد الأدبى (اليونان) ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهر ١٩٨٥م.

١٣٥) ماكدونالد وكاروديه : الله ، تعليق إبراهيم الإبيارى وآخرين ، ترجمة إبراهيم زكى خورشيد وآخرين ، دار الشعب ، القاهرة ١٩٨٠م.

١٣٦) ماكورى (جون): الوجودية، ترجمة د. إمام عبد الفتاح إمام، مراجعة د. فؤاد زكريا، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة ١٩٨٦م.

١٣٧) ماكليش (أرشيبالد) : الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسى، دار اليقظة العربية ، بيروت ١٩٦٣م.

١٣٨) مجمع اللغة العربية : المعجم الفلسفى، القاهرة ١٩٨٣م.

١٣٩) ــــــــــــــ : معجم أعلام الفكر الإنسانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٤م.

١٤٠) د. محمد على أبو ريان : أصول الفلسفة الإشراقية عند شهاب الدين السهروردى دار المعرفة الجامعية ، الاسكندرية ١٩٨٧م.

١٤١) ــــــــــــــ : الفلسفة، أصولها ومبادئها، الاسكندرية ١٩٧٦م.

١٤٢) د. محمد فتوح أحمد : الرمز والرمزية فى الشعر العربى المعاصر، ط٢، دار المعارف ، القاهرة، ١٩٧٨م.

١٤٣) د. محمد غنيمى هلال : الأدب المقارن ، ط٣ ، دار نهضة مصر د.ت.

١٤٤) ــــــــــــــ : الحياة العاطفية بين العذرية والصوفية، دار نهضة مصر ، القاهرة، ١٩٧٦م.

١٤٥) د. محمد مفتاح : تحليل الخطاب الشعرى، استراتيجية التناص، ط٢ ، الدار البيضاء - بيروت ١٩٩٢م.

١٤٦) د. محمد مصطفى بدوى: دراسات فى الشعر والمسرح ، ط٢، الاسكندرية ، ١٩٧٩م.

١٤٧) د. محمد مصطفى هدارة : تيارات الشعر العربى المعاصر فى السودان، دار الثقافة ، بيروت د.ت.

١٤٨) ـــــــــــــــ : دراسات فى الشعر العربى الحديث ، الاسكندرية ١٩٩٢م.

١٤٩) ـــــــــــــــ : دراسات فى النقد الأدبى بين النظرية التطبيق ، الاسكندرية ١٩٩٢م.

١٥٠) د. محمد مندور : الشعر المصرى بعد شوقى (ثلاث حلقات) ، دار نهضة مصر ، القاهرة د.ت.

١٥١) ـــــــــــــــ : الأدب ومذاهبه، دار نهضة مصر ، القاهرة ، ١٩٧٩م.

١٥٢) ـــــــــــــــ : فى الميزان الجديد ، دار نهضة مصر ، القاهرة د.ت.

١٥٣) د. محمد مصطفى حلمى : ابن الفارض ، سلطان العاشقين (أعلام العرب) المؤسسة المصرية العامة للتأليف والنشر ، القاهرة ١٩٦٣م.

١٥٤) د. محمد مصطفى : دراسات عن الجنيد البغدادى (٢) المقامات والأحوال ، دار الطباعة المحمدية ، القاهرة ١٩٨٨م.

١٥٥) د. محمود رجب : الاغتراب جـ١، منشأة المعارف الاسكندرية ١٩٧٨م.

١٥٦) د. مصطفى سويف : الأسس النفسية للإبداع الفنى فى الشعر خاصة، ط ٤ ، دار المعارف ، القاهرة ، ١٩٨١م.

١٥٧) مجموعة مؤلفين : المعجم الفلسفى المختصر ترجمة توفيق سلوم ، دار التقدم ، موسكو، ١٩٨٦م.

١٥٨) ميد (هنتر) : الفلسفة أنواعها ومشكلاتها ، ترجمة د. فؤاد زكريا ، نهضة مصر ، ط٢ ، القاهر ١٩٧٥م.

١٥٩) د. نجيب محمد البهبيتي: المعلقة العربية الأولى، أو عند حدود التاريخ، الجزء الأول، ط١، دار الثقافة ، الدار البيضاء ١٩٨٢م.

١٦٠) نيتشه(فريدريك) : هكذا تكلم زرادشت، ترجمة فليكس فارس، منشورات المكتبة الأهلية ، بيروت د.ت.

١٦١) نيكولسون (رينولد) R.Nicholson : فى التصوف الإسلامى وتاريخه بحوث ترجمها د. أبو العلا عفيفى، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ١٩٥٦م.

١٦٢) ولسن (كولن) : الشعر والصوفية ، ترجمة عمر الديراوى أبو حجلة ، ط٢ ، دار الآداب ، بيروت ١٩٧٩م.

١٦٣) ياكوبسون (رومان) : قضايا الشعرية ، ترجمة محمد الولى ومبارك حنوز ، دار توبقال، الدار البيضاء ١٩٨٨م.

١٦٤) يحيى حقى : هذا الشعر (سلسلة الأعمال الكاملة) الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٨م.

(ب) المقــالات :

١٦٥) أبو العلا عفيفى: نظريات الإسلاميين فى الكلمة Logos ، مجلة كلية الآداب، الجامعة المصرية، المجلد الثانى ، جـ١ ، القاهرة ، ١٩٣٤م.

١٦٦) إدوار الخراط: لمحات عن شعر الحساسية الجديدة فى مصر ، أسسه النظرية وانجازاته الشعرية ، مجلة الشعر عدد ٥٦ ، القاهرة ١٩٨٩م.

١٦٧) ــــــــــــــــ : على سبيل التقديم، مجلة الكرمل عدد ١٤ ، قبرص ١٩٨٤م.

١٦٨) د. أحمد شمس الدين الحجاجى : السيرة الهلالية (رواية شفهية مسجلة) عدد ٢٩ من مجلة الفنون الشعبية، القاهرة ١٩٨٩م.

١٦٩) ــــــــــــــــ : مولد البطل فى السيرة الشعبية العربية عدد ٣٢، ٣٣ ، من نفس المجلة السابقة ، القاهرة، ١٩٩١م.

١٧٠) أدونيس (على أحمد سعيد) خواطر فى النقد، مجلة فصول ، عدد ٣ ، ٤ مجلد٩ ، القاهرة ١٩٩١م.

١٧١) ــــــــــــــــ : أندلس الأعماق، مجلة الكرمل عدد ١٣ ، قبرص ١٩٨٤م.

١٧٢) ــــــــــــــــ : لماذا أكتب؟ (نقلا عن مجلة ليبراسيون الفرنسية) مجلة الكرمل عدد ١٦ ، قبرص ١٩٨٥م.

١٧٣) بلند الحيدرى : من كانت تلك المرآة ؟ حوار، مجلة الكرمل عدد ١٠ ، قبرص، ١٩٨٥م.

١٧٤) د. جابر عصفور : واحد من شعراء السبعينات ، إبداع عدد مايو ١٩٩١م.

١٧٥) حلمى سالم : شعراء السبعينيات فى مصر ، المرجع الاجتماعى والثقافى، مجلة الشعر ، عدد ٥٦، القاهرة ١٩٨٩م.

١٧٦) خالدة سعيد : الملامح الفكرية للحداثة ، فصول ، عدد ٢٣، مجلد ٤، القاهرة ١٩٨٤م.

١٧٧) بنعيس بوحمالة : الرؤية الأورفية فى شعر الفيتورى ، مجلة فصول عدد ١، ٢ مجلد ٧ ، القاهر ١٩٨٧م.

١٧٨) د. زكى نجيب محمود : طريقة الرمز عند محيى الدين عبد عربى فى ترجمان الأشواق (الكتاب التذكارى، محيى الدين بن عربى) الهيئة العامة للتأليف والنشر ، القاهر١٩٦٩م.

١٧٩) سبندر (ستيفان) : العالم الباطنى للرومنتيكية ، فى كتاب (الرومنتيكية مالها وماعليها) ترجمة د. أحمد حمدى محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب ، القاهرة ١٩٨٧م.

١٨٠) سمير غريب : السوريالية والجنون، مجلة عالم الفكر عدد ٣ ، مجلد١٨، الكويت ١٩٨٧م.

١٨١) السيد إبراهيم محمد : قصيدة البردة ومكانتها فى التراث الصوفى ، مجلة «ألف» الجامعة الأمريكية ، بالقاهرة ، عدد ٥، ربيع ١٩٨٥م.

١٨٢) د. سيزاقاسم دراز: آية جيم ، مجلة ألف عدد ١١. الجامعة الأمريكية بالقاهرة ١٩٩١م.

١٨٣) د. شاكر عبد الحميد : الحلم ، والكيمياء والكتابة ، قراءة فى ديوان: أنت واحدها وهى أعضاؤك انتثرت ، للشاعر محمد عفيفى مطر ، مجلة فصول عدد ٢،١ ، مجلد ٧ ، القاهرة ١٩٨٧م.

١٨٤) د. شكرى محمد عياد: انكسار النموذجين الرومانسى والواقعى فى الشعر ، مجلة عالم الفكر ، عدد أكتوبر ، الكويت ١٩٨٧م.

١٨٥) د. صبرى حافظ : تحولات الشعر والواقع فى السبعينات، مجلة ألف عدد ١١، ربيع ١٩٩١م.

١٨٦) صلاح عبد الصبور: تجربتى فى الشعر ، مجلة فصول، عدد أكتوبر ١٩٨١م ، (وهو نص محاضرة ألقاها الشاعر فى الجامعة الأمريكية بالقاهرة سنة ١٩٧٩م.

١٨٧) د. عبد الرحمن بدوى : الشعر الحديث تفاهة ، وأنا الفيلسوف الوحيد (حوار) مجلة الكرمل، عدد ٤٣ ، قبرص ١٩٩١م.

١٨٨) عبد الرحمن فهمى : الرؤية القصصية فى شعر صلاح عبد الصبور، مجلة فصول عدد أكتوبر ١٩٨١م.

١٨٩) د. عبد الله أحمد المهنا : الحداثة ، والعناصر المحدثة فى القصيدة العربية المعاصرة، مجلة عالم الفكر ، مجلد ١١، عدد ٣ ، الكويت ١٩٨٨م.

١٩٠) د. على أحمد الشرع : ملامح الأورفية فى شعر أدونيس ، مجلة فصول عدد ١ ، ٢ ، مجلد ٧، القاهرة ١٩٨٧م.

١٩١) د. على الراعى: هذا زمان الرواية ليته أيضاً كان زمان الشعر !؟ مجلة فصول عدد ربيع ١٩٩٣م.

١٩٢) فتحى عبد الله : حديث مع الشاعر محمد عفيفى مطر، مجلة القاهرة، عدد ٧٣ ، القاهرة ١٩٨٧م.

١٩٣) فريال جبورى غزول : فيض الدلالة وغموض المعنى فى شعر عفيفى مطر ، مجلة فصول، عدد ١، ٢، مجلد ٧ ، القاهرة ١٩٨٧م.

١٩٤) فنسنك (أرندجان) A. Wensinek : الخضر ، دائرة المعارف الإسلامية، الترجمة العربية للدكتور مهدى علام ، جـ١٥ ، دار الشعب بلا تاريخ.

١٩٥) فيدريكو أريوس أيوسو: مفهوم مختلف للقصيدة فى شعر عبد الوهاب البياتى، ترجمة د. حامد أبو أحمد ، مجلة الشعر ، القاهرة ، عدد ربيع ١٩٨٩م.

١٩٦) كمال أبو ديب: الحداثة، السلطة ، النص ، فصول عدد ٣ ، مجلد٤ ، القاهرة ١٩٨٤م.

١٩٧) ــــــــــــ : اللغة مكوناً من مكونات الوعى الحداثى (لغة النص ورؤياه) مجل نزوى عدد ١ ، مسقط ١٩٩٤م.

١٩٨) د. محمد أبو دومة : حديث مع الدكتور عبد القادر القط، مجلة القاهرة عدد ٧٣ ، القاهرة ، ١٩٨٧م.

١٩٩) د. محمد أحمد بريرى: رمز الخمر فى الشعر العربى القديم، مجلة ألف الجامعة الأمريكية ، بالقاهرة ، ربيع ١٩٨٥م.

٢٠٠) د. محمد عبد المطلب : دوائر المعنى فى رباعية الفرح لعفيفى مطر ، مجلة «أدب ونقد» عدد ٨٢ ، القاهرة ١٩٩٢م.

٢٠١) د. محمد على أبو ريان: الإشراقية مدرسة أفلاطونية إسلامية (ضمن كتاب: الكتاب التذكارى شهاب الدين السهروردى)، دار الكتب، القاهرة ١٩٧٠م.

٢٠٢) د. محمد على الخزعلى: الحداثة فكرة فى شعر أدونيس ، مجلة عالم الفكر عدد ٣ ، مجلد ٩ ، الكويت ١٩٨٨م.

٢٠٢) د. محمد مصطفى بدوى : الشعر العربى الحديث بين التقاليد والثورة ، مجلة عالم الفكر، عدد ٣ ، مجلد ١٩، الكويت ١٩٨٨م.

٢٠٣) محمود أمين العالم : معلقات محمد عفيفى مطر ، مجلة إبداع ، عدد٦ (يونيو) القاهرة ١٩٩١م.

٢٠٤) د. مصطفى ناصف: قراءة قصيدة ، مجلة إبداع ، عدد يناير ، القاهرة ١٩٩٢م.

٢٠٥) ــــــــــــ : صحراء الورد ، حول مأزق الحرية فى الشعر المعاصر ، إبداع يناير ١٩٩٤م.

٢٠٦) د. ماهر شفيق فريد : مسرح صلاح عبد الصبور ، ملاحظات حول المعنى والمبنى، فصول، عدد أكتوبر ١٩٨١م.

٢٠٧) د. نصر حامد أبو زيد : العلامات ، دراسة استكشافية فى التراث (ضمن كتاب مدخل إلى السيميوطيقا) دار إلياس العصرية، القاهرة ١٩٨٦م.

٢٠٨) نعمان عاشور : محمود حسن إسماعيل وشاعرية الشموخ ، مجلة الدوحة ، عدد ٥٨ ، الدوحة ، أكتوبر ١٩٨٠م.

٢٠٩) ييتس (وليم بتلر) W.B. Yeats رمزية الشعر ، ترجمة مصطفى رياض، مجلة فصول ، عدد ١، ٢، مجلة ٧ ، القاهرة ١٩٧٨م.

ثالثاً - المراجع الأجنبية :

English Books and Articles :

1. Ananda K. coomar aswamy and the sister Nivedia, Myths of the Hindus & Buddists, Dover Publications, inc., New York, 1967.
2. Anne Fremantle (ed.); the Protestant Mystics, with an introduction by W. H. Auden, N. Y. 1965.
3. Harmsworth, J.R.; Dictionary of literary Terms , Coles notes, London, Toronto, 1963.
4. Idries Shah; The way of the sufi, Penguin Books, London, 1968.
5. John M. Steadman; The Myth of Asia, a clarion Book, London, 1969.
6. Robert Graves : The Greek myths. Vol. I, Penguin Books , London, 1960.
7. Robert Gleckner, Gerald E. Enscoe (ed.); Romanticism, Points of view, Prentice Hall, U.S.A., 1970.
8. Walt whitman; Selected and with notes by : Mark Van Doren, The viking press, New York, 1959.
9. Encyclopaedia Britannica, Art (Mysticism) Vol. 12, and Art (Islamic Sufism) Vol. 9, 15 th ed. London, 1973-1974.
10. The Encyclopaedia of philosophy : Vol. 5, Art (Love) London, 1972.

• • •

فهرس الموضوعات

الموضـــــوع	الصفحة

• • •

الشعر والتصوف

جاء هذا الكتاب ليضع لبنة في بناء « أصول الشعر العربي المعاصر » .. هذه (الأصول) التي امتدت وتشابكت ، وانتجت فروعاً تطاولت وتشعبت كذلك ، ولقد تعرض المؤلف في هذا الكتاب الرائع لدراسة الأثر الصوفي في الشعر العربي المعاصر في النصف الثاني من القرن العشرين (١٩٤٥ - ١٩٩٥) ، وما كان له أن يتعامل مع النماذج التي تصدى لدراسة إبداعاتها دون المرور بأعمال الرواد الأوائل من أقطاب الشعر الصوفي ، إلا أنه لاعتبارات منهجية ، ولأسباب ورد ذكرها في مقدمة الكتاب اقتصر على دراسة نماذج من الشعراء على أساس توفر النصوص التي يظهر فيها الأثر الصوفي عند الشاعر ظهوراً قوياً يصلح معه للدرس والتحليل ، إلا أن الإحاطة بهذا الموضوع ، وبالشكل والجهد الذي بذل فيه لم يكن ليخرج بهذه الروعة دون تأصيل وبحث في الفلسفة الصوفية وتعريفاتها المختلفة مروراً بالحلاج والنُّفَّري وابن الفارض وابن عربي ولم يكن ليتجاهل الكلام عن الحب الإلهي والمعرفة ، والعشق الكوني ، والحب الصوفي في المسيحية والإسلام ، ناهيك عن الرمز .. ثم البعد الصوفي في المذاهب الشعرية والفلسفية المعاصرة .

وإذا كان محمود حسن إسماعيل وصلاح عبد الصبور وعبد الوهاب البيّاتي ، ومحمد الفيتوري وأدونيس ومحمد عفيفي مطر - كل واحد من هؤلاء قد أفرد له المؤلف فصلاً خاصاً لدراسة مظاهر الصوفية في شعره وكذلك شعراء الحساسية الجديدة في مصر ، إلا أنك - عزيزي القارئ - ستجد نفسك أمام عمل وجهد ممتع وربما غير مسبوق .

الناشر

القاهرة : ١٣ شارع البركة الناصرية (من شارع نوبار) لاظوغلي تليفون ٣٥٥٤٣٧٦ فاكس ٣٩٠٠١٣٠

الجيزة : ١ شارع سوهاج / من شارع الزقازيق (خلف قاعة سيد درويش) الهرم - تليفون ٥٦٣٤٦٩٩